Umberto

ECO

Dire presque la même chose

Expériences de traduction

Grasset

Table des Matières Page de Titre

Page de Copyright

Introduction

1. LES SYNONYMES D'ALTAVISTA

1.1 Equivalence de signifié et synonymie

1.2 Comprendre les contextes

2. DU SYSTÈME AU TEXTE

2.1 La présumée incommensurabilité des systèmes

2.2 La traduction concerne des mondes possibles

2.3 Les textes comme substance

3. RÉVERSIBILITÉ ET EFFET

3.1 La réversibilité idéale

3.2 Un continuum de réversibilité

3.3 Faire entendre

3.4 Reproduire le même effet

4. SIGNIFICATION, INTERPRÉTATION, NÉGOCIATION

4.1 Signifiés et interprétants

4.2 Types cognitifs et contenus nucléaires

4.3 Négocier : souris ou rat?

5. PERTES ET COMPENSATIONS

5.1 Pertes

5.2 Perte par accord entre les parties

5.3 Compensations

5.4 Eviter d'enrichir le texte

5.5 Améliorer le texte ?

5.6 Compenser en refaisant

6. RÉFÉRENCE ET SENS PROFOND

6.1 Violer la référence

6.2 Référence et style

6.3 Référence et histoire « profonde »

6.4 Niveaux de fabula

6.5 Les références des rébus et le rébus de la référence

7. SOURCES, EMBOUCHURES, DELTAS, ESTUAIRES

7.1 Traduire de culture à culture

7.2 La recherche d'Averroès

7.3 Quelques cas

7.4 Source et destination

7.5 Domestiquer et défamiliariser

7.6 Moderniser et archaïser

7.7 Situations mixtes

7.8 Encore sur la négociation

8. FAIRE VOIR

8.1 Hypotypose

8.2 La pièce de la tante

8.3 Ekphrasis

9. FAIRE SENTIR LE RENVOI INTERTEXTUEL

9.1 Suggérer l'intertexte au traducteur

9.2 Difficultés

10. INTERPRÉTER N'EST PAS TRADUIRE

10.1 Jakobson et Peirce

10.2 La ligne herméneutique

10.3 Types d'interprétation

10.4 Interprétation intrasémiotique

10.5 Interprétation intralinguale ou reformulation

10.6 D'abord interpréter, puis traduire

10.7 Lectio difficilior

10.8 Exécution

11. QUAND CHANGE LA SUBSTANCE

11.1 Variations de substance dans d'autres systèmes sémiotiques

11.2 Le problème de la substance dans la traduction entre deux langues naturelles

11.3 Trois formules

11.4 La substance en poésie

11.5 Le *presque* de la traduction poétique

12. LE REMANIEMENT RADICAL

12.1 Le cas Queneau

12.2 Refaire les jeux de mots

12.3 Le cas Joyce

12.4 Cas limite

13. QUAND CHANGE LA MATIÈRE

13.1 Parasynonymie

13.2 Transmutations ou adaptations

13.3 Transmutations par manipulation

13.4 Faire voir le non-dit

13.5 Ne pas faire voir le dit

13.6 Isoler un niveau du texte source

13.7 Faire voir autre chose

13.8 Adaptation comme nouvelle œuvre

14. LANGUES PARFAITES ET COULEURS IMPARFAITES

14.1 Tertium comparationis

14.2 Comparer les langues

14.3 Traduction et ontologie

14.4 Couleurs

14.5 Dernier feuillet

Index .....

Références bibliographiques

Traductions citées

© 2003 R.C.S. Libri S.p.A., Bompiani, Milan.
© Éditions Grasset & Fasquelle, 2006. pour la traduction française.
978-2-246-78475-3

DU MÊME AUTEUR

L'ŒUVRE OUVERTE. Le Seuil, 1965.

LA STRUCTURE ABSENTE. Mercure de France. 1972.

LA GUERRE DU FAUX, traduction de Myriam Tanant avec la collaboration de Piero Caracciolo, Grasset, 1985.

LECTOR IN FABULA, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

PASTICHES ET POSTICHES, traduction de Bernard Guyader, Messidor, 1988 ; 10/18, 1996.

SÉMIOTIQUE ET PHILOSOPHIE DU LANGAGE, traduction de Myriem Bouzaher, PUF, 1988.

LE SIGNE : HISTOIRE ET ANALYSE D'UN CONCEPT, adaptation de J.-M. Klinkenberg, Labor, 1988.

LES LIMITES DE L'INTERPRÉTATION, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1992.

DE SUPERMAN AU SURHOMME, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1993.

LA RECHERCHE DE LA LANGUE PARFAITE DANS LA CULTURE EUROPÉENNE, traduction de Jean-Paul Manganaro ; préface de Jacques Le Goff, Le Seuil, 1994.

SIX PROMENADES DANS LES BOIS DU ROMAN ET D'AILLEURS, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1996.

ART ET BEAUTÉ DANS L'ESTHÉTIQUE MÉDIÉVALE, traduction de Maurice Javion, Grasset, 1997.

COMMENT VOYAGER AVEC UN SAUMON, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 1998.

KANT ET L'ORNITHORYNQUE, traduction de Julien Gayrard, Grasset, 1999.

CINQ QUESTIONS DE MORALE, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2000.

DE LA LITTÉRATURE, traduction de Myriem Bouzaher, Grasset, 2003.

A RECULONS COMME UNE ÉCREVISSE. Guerres chaudes et populisme médiatique, Grasset, 2006.

Romans LE NOM DE LA ROSE, traduction de Jean-Noël Schifano ; édition augmentée d'une *Apostille* traduite par Myriem Bouzaher, Grasset, 1985.

LE PENDULE DE FOUCAULT, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1990.

L'ILEDU JOUR D'AVANT, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 1996.

BAUDOLINO, traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2002.

LA MYSTÉRIEUSE FLAMME DE LA REINE LOANA, *roman illustré,* traduction de Jean-Noël Schifano, Grasset, 2005.

traduit de l'italien par
MYRIEM BOUZAHER

L'édition originnle de cet ouvrage a été publiée par Biompani, à Milan, en 2003, sous le titre :

DIRE QUASI LA STESSA COSA

Esperienze di traduzione

Introduction

Que signifie traduire ? On aimerait donner cette première réponse rassurante : dire la même chose dans une autre langue. Si ce n'est que, d'abord, on peine à définir ce que signifie « dire la *même* chose », et on ne le sait pas très bien pour les opérations du type paraphrase, définition, explication, reformulation, sans parler des substitutions synonymiques. Ensuite parce que, devant un texte à traduire, on ne sait pas ce qu'est la *chose*. Enfin, dans certains cas, on en vient à douter de ce que signifie *dire*.

Inutile (pour souligner la centralité du problème traductif dans nombre de débats philosophiques) d'aller chercher, dans l'*Iliade* ou *La légende des siècles*, une *Chose en soi*, qui transparaîtrait et resplendirait au-delà et au-dessus de toute langue la traduisant – ou qui, au contraire, ne serait jamais atteinte malgré les efforts entrepris par une autre langue. Il faut voler plus bas, et c'est ce que nous ferons souvent dans les pages qui suivent.

Supposons que, dans un roman anglais, un personnage dise *it's raining cats and dogs*. Le traducteur qui, pensant dire la même chose, traduirait littéralement *il pleut des chats et des chiens*, serait stupide. On le traduira par *il pleut à torrents* ou *il pleut des cordes*. Mais si c'était un roman de science-fiction, écrit par un adepte des sciences dites « fortéennes », racontant qu'il pleut vraiment des chats et des chiens ? On traduirait littéralement, je vous l'accorde. Mais si le personnage allait chez Freud pour lui raconter qu'il souffre d'une curieuse obsession des chats et des chiens, par lesquels il se sent menacé quand il pleut? Là aussi, on traduirait littéralement, mais on perdrait une nuance : cet Homme des Chats est également obsédé par les phrases idiomatiques. Et si, dans un roman italien, celui qui dit « il pleut des chats et des chiens » était un étudiant de chez Berlitz ne sachant pas renoncer à la tentation d'orner son discours d'anglicismes affligeants? Si on traduisait littéralement, le lecteur italien ignorant ne comprendrait pas que le personnage emploie un anglicisme. Et si ce roman italien devait être traduit en anglais, comment rendrait-on cette manie anglicisante ? Faudrait-il changer la nationalité du personnage et le faire devenir anglais avec des manies italianisantes, ou ouvrier londonien affichant sans succès un accent oxfordien? Ce serait là une licence insupportable. Et si c'était un personnage d'un roman français qui le disait en anglais? Comment le traduirait-on en anglais ? Vous

voyez combien il est difficile de dire quelle est *la chose* qu'un texte veut transmettre, et comment la transmettre.

Voici le sens des chapitres qui suivent : tenter de comprendre comment, tout en sachant qu'on ne dit jamais la même chose, on peut dire *presque* la même chose. A ce stade, ce qui fait problème, ce n'est pas tant l'idée de la *même* chose, ni celle de la même *chose*, mais bien l'idée de ce *presque*[1]. Jusqu'où ce *presque* doit-il être extensible ? Cela dépend des points de vue : la Terre est presque comme Mars, car toutes deux tournent autour du soleil et sont sphériques, mais la Terre peut être presque comme n'importe quelle autre planète évoluant dans un autre système solaire, et elle est presque comme le soleil, puisque l'une et l'autre sont des corps célestes, elle est presque comme la boule de cristal d'un devin, ou presque comme un ballon, ou presque comme une orange. Etablir l'élasticité, l'extension du *presque*, cela dépend de critères qui doivent être négociés préalablement. Dire presque la même chose est un procédé qui se pose, nous le verrons, sous l'enseigne de la *négociation.*

J'ai commencé à m'occuper de la théorie de la traduction en 1983, lorsque j'expliquais comment j'avais traduit les *Exercices de style* de Queneau. Pour le reste, je n'y ai consacré que quelques lignes jusqu'aux années 90, durant lesquelles j'ai élaboré des analyses occasionnelles pour des congrès, ou en référence à certaines de mes expériences personnelles d'auteur traduit[2]. Le problème de la traduction ne pouvait être absent de mon étude sur la *Recherche de la langue parfaite* (1993b), et je suis revenu à des études minutieuses aussi bien d'une traduction de Joyce (Eco 1996) qu'à propos de ma traduction de *Sylvie* de Nerval (Eco 1999b)[3].

Entre 1997 et 1999, se sont tenus deux séminaires annuels pour le Doctorat de recherche en Sémiotique de l'Université de Bologne, consacrés à la traduction intersémiotique, c'est-à-dire à tous ces cas où on ne traduit pas d'une langue naturelle à une autre langue naturelle, mais entre systèmes sémiotiques différents, comme quand, par exemple, on « traduit » un roman en film, un poème épique en une bande dessinée, ou que l'on tire un tableau d'une poésie. Lors de ces interventions, je me suis trouvé en désaccord avec une partie des doctorants et de mes collègues à propos des rapports entre « traduction proprement dite » et traduction « intersémiotique ». La substance de la dissension devrait apparaître clairement dans ce livre, tout comme devraient apparaître clairement les stimulations et les encouragements que j'ai reçus aussi et surtout de ceux avec qui j'étais en désaccord. Mes réactions

d'alors, ainsi que les interventions des autres participants, sont publiées dans deux numéros spéciaux de la revue *VS* 82 (1999) et *VS* 85-87 (2000).

A l'automne 1998, j'ai été invité par la Toronto University pour une série de Goggio Lectures, où j'ai commencé à réélaborer mes idées à ce sujet. Les résultats de ces conférences ont été publiés dans le petit volume *Experiences in Translation* (Eco 2001).

Enfin, en 2002, j'ai tenu à Oxford huit Weidenfeld Lectures, sur le même thème, durant lesquelles j'ai développé une notion de traduction comme négociation[4].

Ce livre reprend les textes écrits pour les occasions évoquées ci-dessus, avec beaucoup d'exemples et de nouvelles digressions, n'étant plus contraint par les limites temporelles qu'exigent les conférences ou les exposés lors d'un congrès. Toutefois, malgré cette amplification et une organisation différente du matériel, j'ai voulu garder le ton de conversation qu'ils avaient au moment où je les ai prononcés.

Ce ton était et est dû au fait que, dans ce livre qui met en jeu divers aspects d'une théorie de la traduction, je pars d'expériences concrètes. Autrement dit, les expériences évoquées se réfèrent à des problèmes théoriques étudiés par la traductologie, mais ces problèmes sont toujours déterminés par des *expériences*, en grande partie personnelles.

Les traités de traductologie me laissent souvent sur ma faim, car l'abondance des arguments théoriques n'est pas illustrée par une série suffisante d'exemples. Bien entendu, cela ne vaut pas pour tous les textes, et je pense en particulier à la richesse d'exemples qu'offre *Après Babel* de George Steiner, mais dans bien des cas, je soupçonnais que le théoricien de la traduction n'avait jamais traduit, et parlait donc d'une chose dont il n'avait aucune expérience directe[5].

Giuseppe Francescato a remarqué que (je cite de mémoire) pour étudier le phénomène du bilinguisme, et donc pour recueillir des expériences suffisantes sur la formation d'une double compétence, il faut observer heure par heure, jour après jour, le comportement d'un enfant soumis à la double sollicitation linguistique. Cette expérience ne peut être faite que (i) par des linguistes, (ii) ayant un conjoint étranger et/ou vivant à l'étranger, (iii) qui aient des enfants et (iv) qui soient en mesure de suivre régulièrement ces enfants dès leurs

premiers comportements expressifs. Comme ces réquisits sont rarement remplis, il faut sans doute voir en cela la raison pour laquelle les études sur le bilinguisme se sont développées lentement.

Je me demande si, pour élaborer une théorie de la traduction, il ne serait pas nécessaire, de la même manière, d'examiner de nombreux exemples de traduction, mais aussi d'avoir fait ces trois expériences : avoir vérifié les traductions d'autrui, avoir traduit et été traduit – ou, mieux encore, avoir été traduit en collaboration avec son traducteur.

On pourrait rétorquer qu'il n'est pas nécessaire d'être poète pour élaborer une bonne théorie de la poésie, et que l'on peut apprécier un texte écrit en langue étrangère même si l'on ne possède de cette langue qu'une compétence éminemment passive. Mais l'objection ne tient que jusqu'à un certain point. En effet, même quelqu'un qui n'a jamais écrit une poésie a une expérience de sa propre langue et, au cours de sa vie, peut (ou pourrait toujours) avoir tenté d'écrire un hendécasyllabe, d'inventer une rime, de représenter métaphoriquement un objet ou un événement. Même quelqu'un qui a une expérience passive d'une langue a au moins expérimenté la difficulté d'en tirer des phrases bien formées. J'imagine qu'un critique d'art même maladroit en dessin (ou justement à cause de cela) est en mesure de ressentir les difficultés inhérentes à n'importe quel type d'expression visuelle – tout comme un critique de mélodrame à la voix très fluette peut comprendre par une expérience directe la maîtrise qu'il faut pour émettre un aigu appréciable.

Je considère donc que, pour faire des observations théoriques sur la traduction, il n'est pas inutile d'avoir eu une expérience active ou passive de la traduction. D'autre part, du temps où aucune théorie de la traduction n'existait encore, de saint Jérôme à notre siècle, les seules observations intéressantes sur ce sujet étaient faites par ceux qui traduisaient, et on connaît les embarras herméneutiques de saint Augustin, qui voulait parler de traductions correctes, mais avait une connaissance très limitée des langues étrangères (il ignorait l'hébreu et savait peu de grec).

Je me suis rendu compte que, dans ma vie, j'ai vérifié beaucoup de traductions faites par d'autres, au cours d'une longue expérience éditoriale et comme directeur de collections d'essais; que j'ai traduit deux livres importants, les *Exercices de style* de Queneau et *Sylvie* de Gérard de Nerval, en consacrant à chacun plusieurs années; et que, en tant qu'auteur d'œuvres narratives et d'essais, j'ai travaillé en étroite collaboration avec mes traducteurs. Ainsi, j'ai

vérifié leurs traductions (du moins pour les langues que je connaissais peu ou prou, et c'est pourquoi je citerai souvent les traductions de William Weaver, Burkhart Kroeber, Jean-Noël Schifano, Helena Lozano et d'autres) ; mais j'ai aussi eu avec eux de longues conversations préliminaires et en cours de travail, grâce auxquelles j'ai découvert que, lorsque le traducteur ou la traductrice sont intelligents, ils peuvent expliquer les problèmes rencontrés dans leur langue à un auteur qui ne la connaît pas, et même dans ce cas, l'auteur peut collaborer en proposant des solutions, en suggérant les libertés que l'on peut prendre avec son texte pour contourner l'obstacle (cela m'est arrivé souvent avec ma traductrice russe, Elena Kostioukovitch, avec Imre Barna pour le hongrois, avec Yond Boeke et Patty Krone pour le hollandais, avec Masaki Fujimura et Tadahiko Wada pour le japonais).

Voilà pourquoi j'ai décidé de parler de traduction en partant de problèmes concrets, qui, en grande partie, concernent mes écrits, et de me limiter à traiter des solutions théoriques seulement sur la base de ces expériences in *corpore vili.*

Cela pouvait m'exposer à deux écueils, le narcissisme et la certitude que *mon* interprétation de *mes* textes l'emporte sur celle des autres lecteurs, parmi lesquels, in primis, mes traducteurs – principe que j'ai combattu dans des livres comme *Lector in fabula* ou *Les Limites de l'interprétation.* Le premier risque était fatal, mais au fond, je suis comme ces porteurs de maladies socialement néfastes qui acceptent de révéler publiquement leur état et les traitements qu'ils ont mis en œuvre, dans le but d'être utile aux autres. Quant au second, j'espère qu'on notera que j'ai toujours signalé à mes traducteurs les points critiques pouvant engendrer une ambiguïté, leur conseillant d'y être attentifs, sans essayer d'influencer leur interprétation; ou alors que je répondais à leurs requêtes, quand ils me demandaient, parmi celles qu'ils me proposaient, quelle solution j'aurais choisie si j'avais dû écrire dans leur langue et, en ce cas, ma décision était légitime, puisqu'en fin de compte c'était moi qui signais ce livre.

Au cours de mes expériences d'auteur traduit, j'étais sans cesse déchiré entre le besoin que la version soit « fidèle » à ce que j'avais écrit et la découverte excitante de la façon dont mon texte pouvait (et même parfois *devait)* se transformer au moment où il était redit dans une autre langue. Et si je percevais des impossibilités – qui devaient être résolues d'une manière ou d'une autre –, je ressentais plus souvent des possibilités : je sentais comment,

au contact d'une autre langue, le texte exhibe des potentialités interprétatives restées ignorées de moi, et comment la traduction pouvait parfois l'améliorer (je dis « améliorer » justement par rapport à l'*intention* que le texte manifestait soudain, indépendamment de mon intention originelle d'auteur empirique).

Partant d'expériences personnelles et naissant de deux séries de conversations, *ce livre ne se présente pas comme un livre de théorie de la traduction* (et il n'en a pas la systématicité) pour la simple raison qu'il laisse ouverts d'infinis problèmes traductologiques. Je ne parle pas des rapports avec les classiques grecs et latins simplement parce que je n'ai jamais traduit Homère et je n'ai jamais vérifié une traduction d'Homère pour une collection de classiques. Je passe rapidement sur la traduction intersémiotique car je n'ai jamais dirigé un film tiré d'un roman ou transformé une poésie en ballet. Je n'aborde pas le problème des tactiques ou stratégies postcoloniales d'adaptation d'un texte occidental à la sensibilité d'autres cultures, car je n'ai jamais pu suivre et discuter les traductions de mes textes en arabe, persan, coréen ou chinois. Je n'ai jamais traduit de textes écrits par une femme (non que, par habitude, je ne traduise que des hommes, je n'en ai traduit que deux dans ma vie) et j'ignore les problèmes que j'aurais rencontrés. Chez quelques-unes de mes traductrices (russe, espagnole, suédoise, finlandaise, hollandaise, croate, grecque), j'ai rencontré une telle disponibilité à s'adapter à mon texte que je n'ai expérimenté aucune volonté de traduction « féministe[6] ».

J'ai consacré quelques pages au mot *fidélité,* car un auteur qui suit ses traducteurs part implicitement d'une exigence de « fidélité ». Je comprends ce que ce terme peut avoir de désuet face à des propositions critiques selon lesquelles, pour une traduction, seul compte le résultat créé dans le texte et la langue d'arrivée – et, à fortiori, dans un moment historique déterminé, où l'on tenterait d'actualiser un texte conçu à d'autres époques. Mais le concept de fidélité participe de la conviction que la traduction est une des formes de l'interprétation et qu'elle doit toujours viser, fût-ce en partant de la sensibilité et de la culture du lecteur, à retrouver je ne dis pas l'intention de l'auteur mais *l'intention* du texte, ce que le texte dit ou suggère en rapport avec la langue dans laquelle il est exprimé et au contexte culturel où il est né.

Supposons que, dans un texte américain, un personnage dise à quelqu'un d'autre *you're just pulling my leg.* Le traducteur ne le rendrait pas par *tu es juste* en *train de me tirer la jambe ni même par mais tu es en train de me*

mener par la jambe mais par tu es en train de te moquer de moi ou mieux encore tu es en train de te payer ma tête. Si on traduisait l'expression littéralement, une expression si inusuelle en français laisserait supposer que le personnage (et l'auteur avec lui) invente une figure rhétorique hardie – ce qui n'est pas le cas, puisque le personnage utilise ce qui, dans sa langue, est une phrase toute faite. En substituant la jambe par la tête, en revanche, on place le lecteur français dans une situation identique à celle dans laquelle le texte voulait que le lecteur anglais soit. Voilà donc comment une apparente infidélité (on ne traduit pas littéralement) se révèle être un acte de fidélité. Ce qui revient à répéter avec saint Jérôme, patron des traducteurs, que dans l'acte de traduire, il ne faut pas *verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu* (cela dit, nous verrons que cette affirmation peut engendrer bien des ambiguïtés).

Donc, traduire signifie comprendre le système intérieur d'une langue et la structure d'un texte donné dans cette langue, et construire un double du système textuel qui, *sous une certaine description*, puisse produire des effets analogues chez le lecteur, tant sur le plan sémantique et syntaxique que sur le plan stylistique, métrique, phonosymbolique, et quant aux effets passionnels auxquels le texte source tendait[7] « Sous une certaine description » veut dire que toute traduction présente une marge d'infidélité par rapport à un noyau de fidélité présumée, mais que la décision sur la position du noyau et l'ampleur de la marge dépend des objectifs que s'est fixés le traducteur.

Quoi qu'il en soit, je n'entends pas approfondir ici ces affirmations, car les pages qui suivent en sont la glose. Je veux seulement répéter que bien des concepts circulant en traductologie (équivalence, adhésion au but, fidélité ou initiative du traducteur) se placent pour moi sous l'enseigne de la *négociation.*

Les dernières décennies ont vu fleurir les textes sur la théorie de la traduction, et cela est dû, entre autres, à la multiplication des centres de recherche, des cours et départements consacrés à ce thème, sans oublier les écoles pour traducteurs et interprètes Les raisons de ce surcroît d'intérêt sont nombreuses et convergentes : d'abord, la mondialisation, qui ne cesse de mettre en contact des groupes et des individus de langues différentes ; ensuite, le développement des études sémiotiques, pour qui le concept de traduction devient central même quand il n'est pas explicité (il suffit de penser aux débats sur le sens d'un énoncé comme étant ce qui devrait théoriquement survivre, dans le passage d'une langue à l'autre); enfin, l'amplification de l'informatique,

qui pousse de nombreux concepteurs à créer et parachever des modèles de traduction artificielle (où le problème traductologique est crucial non tant quand le modèle fonctionne, que lorsqu'il ne fonctionne pas à plein régime).

En outre, depuis la première moitié du siècle dernier, on a élaboré des théories de la structure de la langue, ou de la dynamique des langages, qui mettaient l'accent sur l'impossibilité radicale de la traduction; un défi non négligeable pour ces penseurs qui, tout en concevant de telles théories, constataient que, de fait, et depuis des millénaires, *les gens traduisent.* Ils traduisent mal peut-être, et il suffit de songer aux vifs débats des biblistes qui ne cessent de critiquer les précédentes traductions des textes sacrés. Cela dit, pour maladroites et malheureuses qu'aient été les traductions dans lesquelles sont parvenus les textes de l'Ancien et du Nouveau Testament à des milliards de fidèles de langues différentes, dans ce relais de langue à langue, et de vulgate à vulgate, une partie consistante de l'humanité s'est accordée sur les faits et les événements fondamentaux transmis par ces textes, des Dix Commandements au Discours sur la Montagne, des histoires de Moïse à la Passion du Christ – et, dirais-je, sur l'esprit qui anime ces textes.

Donc, même quand – théoriquement – on soutient l'impossibilité de la traduction, pratiquement, on se retrouve toujours face au paradoxe d'Achille et de la tortue : en théorie, Achille ne devrait jamais rattraper la tortue, mais de fait (nous dit l'expérience), il la dépasse. Peut-être la théorie aspire-t-elle à une pureté dont l'expérience peut se passer, mais tout l'intérêt est de savoir de quelles et de combien de choses l'expérience peut se passer. De là, l'idée que la traduction se fonde sur des processus de négociation, cette dernière étant justement un processus selon lequel, pour obtenir quelque chose, on renonce à quelque chose d'autre, et d'où, au final, les parties en jeu sortent avec un sentiment de satisfaction raisonnable et réciproque, à la lumière du principe d'or selon lequel on ne peut pas tout avoir.

Quelles sont les parties en jeu dans ce processus de négociation ? Elles sont nombreuses, bien que certaines soient dépourvues d'initiative : d'un côté, il y a le texte source, avec ses droits autonomes, auquel s'ajoute, quand il est vivant, l'auteur empirique, avec son éventuel désir de contrôle, sans oublier la culture où le texte est né; de l'autre, il y a le texte d'arrivée, la culture où le texte paraît, avec les attentes de ses probables lecteurs, et enfin l'industrie éditoriale, qui fixe des critères différents selon que le texte d'arrivée est conçu pour une austère collection de philologie ou pour des livres de divertissement. Un

éditeur peut vouloir que, dans la traduction d'un polar russe, on supprime les signes diacritiques dans la translittération du nom des personnages, afin de permettre aux lecteurs de les identifier et de les retenir plus facilement. Le traducteur se pose comme négociateur entre ces parties réelles ou virtuelles, et lors de ces négociations, l'assentiment explicite des parties n'est pas toujours prévu. Mais on a aussi une négociation implicite pour les *pactes de véridiction*, différents pour les lecteurs d'un livre d'histoire et ceux de romans, auxquels on peut demander, au nom d'un accord millénaire, la *suspension de l'incrédulité*.

Comme je pars d'expériences personnelles, il est clair que le sujet qui m'intéresse est *la traduction proprement dite*, celle que pratiquent les maisons d'édition. Or, bien qu'un théoricien puisse affirmer qu'il n'y a pas de règles pour établir qu'une traduction est meilleure qu'une autre, la pratique éditoriale nous enseigne que, au moins en cas d'erreurs flagrantes et indiscutables, il est assez facile de dire si une traduction est fautive et doit être corrigée. Il ne s'agit sans doute que de bon sens, mais le bon sens d'un éditeur normal l'autorise à convoquer le traducteur et, crayon en main, à lui signaler les passages où son travail est inacceptable.

Naturellement, il faut être convaincu que « bon sens » n'est pas un gros mot, que c'est même un phénomène pris très au sérieux, à juste titre, par de nombreuses philosophies. D'ailleurs, j'invite le lecteur à une expérience mentale élémentaire mais compréhensible : supposons qu'on ait donné à un traducteur un tapuscrit en français de format *A*4, en caractère Times et de corps 12, qui compte 200 pages, et que le traducteur remette à l'éditeur un tapuscrit de mêmes format, caractère et corps, mais de 400 pages. Le bon sens nous dit que quelque chose cloche dans cette traduction. Je crois qu'on pourrait licencier le traducteur sans même avoir ouvert son travail. Si, en revanche, ayant donné à un réalisateur de cinéma *A Silvia* de Leopardi, ce dernier produisait un film de deux heures, nous n'aurions aucun élément pour décider s'il s'agit d'une œuvre inacceptable. Il nous faudrait d'abord voir le film, pour comprendre en quel sens le metteur en scène a interprété et transposé en images le texte poétique.

Walt Disney a adapté *Pinocchio* en film. Naturellement, les collodiens ont déploré que Pinocchio y apparaisse comme un pantin tyrolien, qu'il soit moins ligneux que ce que pensait l'imaginaire collectif en se fiant aux premières

illustrations de Mazzanti ou de Mussino, que certains éléments de la trame aient été modifiés, *etc.* Mais, une fois que Walt Disney avait acquis les droits d'adaptation (problème qui, d'ailleurs, ne se posait plus avec *Pinocchio),* personne ne pouvait l'envoyer au tribunal à cause de ses infidélités – à la limite, les seuls à pouvoir s'indigner et polémiquer avec le metteur en scène sont les auteurs vivants d'un livre vendu à Hollywood. Mais si le producteur exhibe le contrat de cession des droits, il n'y a quasiment rien à faire.

En revanche, si un éditeur français commande une nouvelle traduction de *Pinocchio* et que le traducteur lui remet un texte commençant par *Longtemps je me suis couché de bonne heure*, l'éditeur a le droit de refuser le manuscrit et de déclarer incapable le traducteur. Dans la traduction proprement dite, un principe tacite est en vigueur selon lequel on est tenu au *respect juridique du dit d'autrui*[8], même s'il serait intéressant, du point de vue de la jurisprudence, de définir ce que l'on entend par respect du dit d'autrui au moment où l'on passe d'une langue à l'autre.

Qu'il soit bien clair que, pour définir la traduction proprement dite, avant ou au lieu de développer des spéculations mystiques sur la perception commune qui doit s'établir entre auteur original et traducteur, j'adopterai des critères économiques et de déontologie professionnelle, et j'espère que cela n'offusquera pas quelques belles âmes. Quand j'achète, ou emprunte à la bibliothèque, la traduction qu'un grand poète a faite d'un autre grand poète, je ne m'attends pas à lire quelque chose de très semblable à l'original; au contraire, je lis en général la traduction parce que je connais l'original et que je veux savoir comment l'artiste traducteur s'est colleté (en termes à la fois de défi et d'hommage) avec l'artiste traduit. Quand je vais au cinéma voir *Un maledetto* imbroglio de Pietro Germi, même si je sais que c'est tiré de *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* de Gadda (et le réalisateur précise dans le générique que son film est librement inspiré du roman), je ne pense pas pouvoir me dispenser, sous prétexte que j'ai vu le film, de lire le livre (à moins que je ne sois un spectateur sous-développé). Je sais déjà au départ que je pourrai retrouver dans le film des éléments de la trame, des traits psychologiques des personnages, certaines atmosphères romaines, mais sûrement pas un équivalent du langage gaddien. Je ne m'attends pas à trouver résolues en images des expressions comme *Paracadde giù dai nuvoli e implorava che no, che non è vero un corno; ma ne buscò da stiantare, pas plus que L'Urbe, proprio al tempo de' suoi accessi di buon costume et di questurinizzata federzonite...*

Si, en revanche, j'achète la traduction italienne d'une œuvre étrangère, que ce soit un traité de sociologie ou un roman (en sachant que dans le second cas, je cours sans doute plus de risques que dans le premier), je m'attends à ce que la traduction me dise le mieux du monde ce que l'original écrit. Je tiendrai pour une escroquerie la moindre coupe de passages ou de chapitres entiers, je m'irriterai devant des erreurs de traduction indéniables (et nous verrons que cela arrive à tout lecteur avisé même s'il lit une traduction sans connaître l'original) et, plus encore, je serai scandalisé en découvrant que le traducteur a fait dire ou faire à un personnage (par incompétence ou censure délibérée) le contraire de ce qu'il avait dit ou fait. Les beaux volumes de la Scala d'Oro Utet de notre enfance nous « re-racontaient » les grands classiques, et souvent il s'agissait d'ajustements *ad usum delphini.* Je me souviens que, dans la version simplifiée des Misérables, Javert, prisonnier de la contradiction entre son devoir et sa reconnaissance envers Jean Valjean, se résigne à démissionner, au lieu de se tuer. Comme il s'agissait d'une adaptation, je ne me suis pas senti floué lorsque j'ai découvert la vérité dans l'original (au contraire, je me suis dit que, à bien des égards, l'adaptation m'avait correctement transmis la trame et l'esprit du roman). Mais si cela se produisait avec une traduction, se présentant comme telle, je parlerais de violation d'un de mes droits.

On pourra objecter qu'il s'agit là de conventions éditoriales, d'exigences commerciales et que ces critères n'ont rien à voir avec une philosophie ou une sémiotique des divers types de traduction. Or, je ne suis pas sûr que ces critères juridico-commerciaux soient étrangers à un jugement esthétique ou sémiotique.

J'imagine que quand on a commandé à Michel-Ange la coupole de Saint-Pierre, la requête explicite était qu'elle fût non seulement belle, harmonieuse et grandiose, mais aussi qu'elle *tienne debout* – et on attend la même chose aujourd'hui, que sais-je, de Renzo Piano si on lui demande de concevoir et de construire un musée. Ce sont des critères juridico-commerciaux, certes, mais ils ne sont pas extra-artistiques, car la perfection de la fonction fait partie de la valeur d'un ouvrage d'art appliqué. Le commanditaire du presse-agrumes de Philippe Starck a-t-il stipulé dans le contrat que l'une des fonctions des presse-agrumes était non seulement de faire couler le jus, mais aussi de retenir les pépins? Or, le presse-agrumes de Starck *laisse tomber les pépins dans le verre,* sans doute parce que le designer jugeait anti-esthétique une « bordure » retenant les pépins. Si le contrat avait spécifié qu'un nouveau presse-agrumes,

au-delà de sa forme inédite, devait avoir toutes les caractéristiques d'un presse-agrumes traditionnel, alors le commanditaire aurait été en droit de restituer l'objet au designer. Si ce ne fut pas le cas, c'est que la commande n'était pas un véritable presse-agrumes, mais une œuvre d'art, une *conversation piece* que les acheteurs auraient envie de posséder en tant que sculpture abstraite (très belle, au demeurant, et inquiétante comme un monstre des abîmes) ou en tant qu'objet prestigieux, non pas en tant qu'instrument pratique à utiliser[9].

Par ailleurs, je n'ai jamais oublié une histoire qui circulait quand j'étais enfant, à l'époque où était encore frais le souvenir de la conquête italienne en Libye et de la lutte contre des bandes rebelles (elle dura plusieurs années et les acteurs de cet épisode historique étaient encore vivants). On racontait donc qu'un aventurier italien, à la suite des troupes d'occupation, s'était fait engager comme interprète d'arabe, en ignorant tout de cette langue. Donc, on capturait un présumé rebelle puis on le soumettait à un interrogatoire; l'officier italien posait la question en italien, le faux interprète proférait quelques phrases dans son arabe inventé, l'interrogé ne comprenait pas et répondait Dieu sait quoi (sans doute qu'il n'avait rien compris), l'interprète traduisait en italien à son gré, que sais-je, qu'il refusait de répondre ou qu'il avouait tout, et, en général, le rebelle était pendu. J'imagine que parfois, la crapule a agi avec pitié, faisant dire à ses malheureux interlocuteurs des mots qui les sauvaient. Quoi qu'il en soit, je ne sais pas comment tout cela a fini. L'interprète a peut-être vécu honorablement avec l'argent gagné, il a peut-être été découvert – et, au pire, on l'a peut-être licencié.

En me souvenant de cette histoire, j'ai toujours estimé que la traduction proprement dite est une chose sérieuse, qu'elle impose une déontologie professionnelle qu'aucune théorie déconstructiviste de la traduction ne pourra jamais neutraliser.

C'est pourquoi, désormais, quand j'emploierai le terme traduction – s'il n'est pas mis entre guillemets ou spécifié d'une manière ou d'une autre -, j'entendrai toujours la traduction d'une langue naturelle à l'autre, c'est-à-dire la traduction proprement dite.

Bien sûr, dans les chapitres qui suivent, je parlerai aussi de la traduction dite intersémiotique, afin de montrer les similitudes et les différences avec la

traduction proprement dite. En cernant les possibilités et les limites de l'une, nous comprendrons mieux les possibilités et les limites de l'autre. Je ne voudrais pas que cela soit interprété comme une forme de méfiance ou de désintérêt à l'égard des traductions intersémiotiques. Par exemple, Nergaard (2000 : 285) juge « sceptique » ma position sur les traductions intersémiotiques. Que signifie dire que je suis sceptique? Que je ne pense pas qu'il existe des versions de romans à films ou de tableaux à musique, que certaines d'entre elles sont de haute valeur artistique, de grande stimulation intellectuelle, d'ample influence sur le tissu culturel environnant ? Bien sûr que non. Je suis tout au plus sceptique sur l'opportunité de les appeler traductions au lieu de transmutations ou adaptations, comme nous le verrons. Mais cela n'est pas du scepticisme, c'est de la prudence terminologique, c'est le sens des distinctions, et souligner les différences culturelles et ethniques entre un Italien et un Allemand ne signifie pas être « sceptique » sur l'existence des Allemands, ou sur leur rôle dans le développement de la civilisation occidentale. La traduction intersémiotique est un sujet passionnant, et je renvoie, pour la richesse de réflexions qu'il inspire, aux contributions parues dans *VS* 85-87. Je voudrais avoir l'information et la sensibilité nécessaires pour contribuer davantage aux analyses que ces écrits développent et aux conclusions théoriques auxquelles ils parviennent.

Au cours de ces débats (dont ce livre est un regeste élargi), j'estimais qu'il était important d'établir des distinctions, et c'est ce que j'ai fait. Une fois que ces distinctions sont claires, longue vie à la recherche de ressemblance, analogie, et autres racines sémiotiques communes.

Je rappelle que ces textes sont nés en tant que conférences et que, dans une conférence, on n'abuse pas de citations bibliographiques, qui entrent par une oreille et sortent par l'autre, à moins qu'il ne s'agisse d'évoquer des contributions canoniques. En outre, la nature non systématique de mon propos ne m'imposait pas de prendre en compte l'ensemble de la bibliographie sur ce sujet. J'ai suivi le même critère dans ce livre : je donne, à la fin, des références bibliographiques, pas une bibliographie générale, pour indiquer les textes auxquels je me suis effectivement référé. Ensuite, j'ai inséré quelques notes en bas de page, parfois parce que je trouvais dans l'idée d'autrui la confirmation

des miennes, parfois pour payer mes dettes et ne pas faire passer pour exclusivement miennes des idées qui m'avaient été suggérées par d'autres. Ces dettes, je ne les ai sans doute pas toutes payées, mais cela est dû au fait que certaines notions générales sur la traduction sont désormais un patrimoine commun, et je renvoie à ce propos à l'*Encyclopedia of Translation Studies* élaborée par Baker en 1998.

J'oubliais. D'aucuns pourront observer que, tout en s'adressant à un public non strictement spécialisé, ces pages semblent trop demander au lecteur, car elles sont constellées d'exemples en au moins six langues. Mais, d'une part, je donne d'abondants exemples, justement pour que celui qui n'est pas familier d'une langue puisse vérifier dans une autre langue – et puis le lecteur pourra sauter les exemples qu'il ne réussit pas à déchiffrer. D'autre part, il s'agit là d'un livre sur la traduction et donc on suppose que celui qui l'ouvre sait à quoi s'attendre.

1 Justement, Genette (1982) place la traduction sous l'enseigne du *palimpseste :* un parchemin dont on a « gratté » la première inscription pour en inscrire une autre, mais de manière que l'on puisse lire en transparence l'ancien sous le nouveau. Quant au « presque », Petrilli (2000) donne comme titre à son recueil d'écrits sur la traduction : *Lo stesso altro* [Le même autre].

2 Cf. Eco (1991, 1992a, 1993a, 1995a, 1995b).

3 Je voudrais rappeler ici que, même si depuis des décennies je faisais des expériences de traduction, mes intérêts théoriques sur ce sujet ont été sollicités par la maîtrise et la thèse de doctorat de Siri Nergaard, et naturellement par la mise au point de deux volumes anthologiques publiés par elle, dans une collection dirigée par moi, en 1993 et 1995.

4 Weidenfeld-Orion, Londres, 2003, *Mouse or Rat? Translation as Negociation.*

5 L'ampleur des exemples n'est pas seulement due à des préoccupations didactiques. Elle est indispensable pour passer d'une pensée générale sur la traduction, voire d'une série de réflexions normatives, à des analyses *locales*, nées de la conviction que les traductions concernent des textes, et que tout texte présente des problèmes différents les uns des autres. Voir à ce propos Calabrese (2000).

6 Je renvoie, à propos de ces trois derniers problèmes, à Demaria *et al.* (2001) et à Demaria (1999 et 2003).

7 En traitant des rapports entre un original et sa traduction, les théoriciens utilisent différentes expressions : l'anglais établit la différence entre *source* et *target*, et si le premier terme peut très bien être rendu par *source*, le second risque de devenir improprement *cible.* En Italie, on utilise maintenant assez souvent *texte de départ et texte d'arrivée ou de destination.* Moi, j'utiliserai presque toujours l'expression texte source parce qu'elle permet (cf. la fin de mon chapitre 7) certaines inférences métaphoriques. Pour le second terme, j'utiliserai selon les cas *arrivée ou destination.*

8 Cf. Basso (2000 : 215). Petrilli (2000 : 12) a une heureuse expression quand elle dit que « la traduction est un *discours indirect masqué par un discours direct* ». En effet, la formule métalinguistique implicite au début de chaque texte traduit est « l'Auteur Untel a dit dans sa langue ce qui suit ». Mais cet

avis métalinguistique implique une déontologie du traducteur.

9 Il est intéressant de noter que l'entreprise Alessi, productrice de l'objet de Starck, a mis en vente un « Special Anniversary Edition 2000, gold-plated aluminium » de 9 999 exemplaires numérotés, avec un avis qui spécifie : « Juicy Salif Gold est un objet de collection. Ne pas l'utiliser comme presse-agrumes : en cas de contact avec des substances acides, la dorure pourrait être endommagée. »

1

LES SYNONYMES D'ALTAVISTA Il n'est pas facile, semble-t-il, de définir la traduction. Le *Vocabolario della lingua italiana* édité par Treccani propose *« l'azione, l'operazione o l'attività di tradurre da una lingua a un'altra un testo scritto o anche orale »* [l'action, l'opération ou l'activité de traduire d'une langue à une autre un texte écrit ou oral], définition quelque peu tautologique qui ne se révèle pas plus claire si je passe au lemme tradurre : « *Volgere in un'altra lingua, diversa da quella originaria, un testo scritto O orale* » [transposer dans une autre langue différente de celle originaire, un texte écrit ou oral]. Etant donné que l'entrée volgere donne toutes les acceptions possibles sauf celles qui concernent la traduction, le maximum que je puisse apprendre, en fin de compte, c'est ce que je savais déjà.

Je ne suis pas davantage aidé par le Zingarelli, pour qui la traduction est l'activité de traduire, et traduire est *« voltare, trasportare da una lingua in un'altra »* [transposer, transporter d'une langue à une autre], même si, aussitôt après, il propose comme définition *« dare l'equivalente di un testo, una locuzione, una* parola », donner l'équivalent d'un texte, d'une locution, d'un mot. Le problème, non seulement du dictionnaire mais de ce livre et de toute la traductologie, c'est de savoir ce que signifie *donner l'équivalent.*

Je dois admettre que je trouve plus « scientifique » le *Webster New Collegiate Dictionary* qui offre, parmi les définitions de *to translate, « to transfer or turn from one set of symbols into another »,* transférer ou passer d'un ensemble de symboles à un autre. Cette définition me semble convenir parfaitement à ce qu'on fait lorsqu'on écrit en alphabet Morse, et qu'on décide de substituer chaque lettre de l'alphabet par des successions de points et de traits. Cela dit, le code Morse fournit une règle de « translittération », exactement comme quand on décide que la lettre de l'alphabet cyrillique Я doit être translittérée par *ja.* Ces *codes* seraient aussi utilisables par un translittérateur qui, même sans connaître l'allemand, translittérerait un message allemand en Morse, par un correcteur d'épreuves qui, même sans connaître le russe, saurait les règles d'emploi des signes diacritiques – et, en définitive, ces processus de translittération pourraient être confiées à un ordinateur.

Cependant, les dictionnaires parlent de passage d'une langue à une autre (y compris le Webster, *a rendering from one language into another),* et une langue met en jeu des ensembles de symboles qui véhiculent des signifiés. S'il fallait adopter la définition du Webster, nous devrions imaginer que, étant donné un ensemble de symboles *a, b, c... z* et un ensemble de symboles a, b, g... w, pour traduire, il faudrait substituer un item du premier ensemble par un item du deuxième ensemble uniquement si, selon quelque règle de synonymie, *a* a un signifié équivalant à a, *b* à b, et ainsi de suite.

Le malheur de toute théorie de la traduction, c'est qu'elle devrait partir d'une notion compréhensible (et drastique) de l'« équivalence de signifié », alors que, dans les ouvrages de sémantique et de philosophie du langage, on définit souvent le signifié comme ce qui reste inchangé (ou équivalent) dans les processus de traduction. Cercle vicieux, et non des moindres.

1.1 Equivalence de signifié et synonymie Nous pourrions décider que les équivalents de signifié sont, ainsi que le disent les dictionnaires, des synonymes. Mais on s'aperçoit aussitôt que, précisément, la question de la synonymie pose de sérieux problèmes à tout traducteur. Bien entendu, des termes tels que *father, père, padre,* et même *daddy, papà,* etc., sont considérés comme des synonymes – du moins par les petits dictionnaires pour touristes. Pourtant, nous savons qu'il est des

situations où *Father* n'est pas synonyme de *daddy* (on ne dit pas *God is our daddy,* mais bien *God is our father)* et que *père* n'est pas toujours synonyme de padre (en italien, on comprend que l'expression française père X doit être traduite comme *papà X,* si bien que nous traduisons *Le père Goriot* par *Papà Goriot* – alors que les Anglais refusent de traduire par *Daddy Goriot* et préfèrent laisser le titre original français). En termes théoriques, ce serait là un cas où l'équivalence référentielle (étant entendu que *John's daddy* est exactement la même personne que *John's father, le père de John ou il papà di John)* ne coïncide pas avec l'équivalence connotative – qui concerne la façon dont des mots ou des expressions complexes stimulent dans l'esprit des auditeurs ou des lecteurs les mêmes associations et réactions émotives.

Mais admettons que l'équivalence de signifié est rendue possible par une sorte de synonymie « sèche », et que la première instruction à fournir à une machine traductrice est un dictionnaire interlinguistique des synonymes, lequel permettrait à une machine de réaliser, en traduisant, une équivalence de signifié.

J'ai donné au système de traduction automatique proposé sur Internet par Altavista (appelé Babel Fish) une série d'expressions anglaises, j'en ai demandé la traduction italienne, puis j'ai demandé de retraduire la traduction italienne en français et la traduction française en anglais. Voici les résultats :

The Works of Shakespeare = Gli impianti di Shakespeare = Les installations de Shakespeare = The Shakespeare installations **2** Harcourt Brace (nom d'une maison d'édition américaine) = Sostegno del Harcourt = Soutien du Harcourt = Support of Harcourt **3** Speaker of the chamber of deputies = Altoparlante dell'alloggio dei delegati = Haut-parleur du logement des délégués = Loudspeaker of the housing of the delegates **4** Studies in the logic of Charles Sanders Peirce = Studi nella logica del Peirce delle sabbiatrici del Charles = Etudes dans la logique du Peirce des sabbiatrici du Charles = Studies in the logic of the Peirce of the sabbiatrici of the Charles

Uniquement pour le dernier cas, j'ai fait aussi un passage direct de l'anglais à l'allemand avec ce beau résultat : *Untersuchungen über die Logik von Charles Sandpapierschleifmaschinen Peirce.* Limitons-nous à considérer le

cas (1). Altavista avait certainement « à l'esprit » (si tant est qu'il en ait un) des définitions de dictionnaires, car il est vrai que, en anglais, le mot *works* peut être traduit en italien par *impianti,* et l'italien *impianti* peut être traduit en français par *installations.* Mais alors, il nous faut renoncer à l'idée que traduire signifie seulement « transférer ou passer d'un ensemble de symboles à un autre » puisque – sauf dans les cas de simple translittération entre alphabets – un mot dans une langue naturelle Alfa a souvent plus d'un terme correspondant dans une langue naturelle Bêta. Et surtout, outre les problèmes de traduction, le problème se pose en premier chef au locuteur anglais. Que signifie *work* dans sa langue ? Le Webster dit que *work* peut être une activité, *a task, a duty,* le résultat de cette activité (une œuvre d'art par exemple), une structure d'ingénierie (un fort, un pont ou un tunnel), un lieu où s'effectue un travail industriel (un établissement ou une usine), et beaucoup d'autres choses encore. Ainsi, même si nous acceptons l'idée d'une équivalence de signifié, nous devrions dire que le mot *work* est synonyme et équivalent en signifié aussi bien de *literary masterpiece que* de *factory.*

Quand un seul mot exprime deux choses différentes, on ne parle plus de synonymie mais d'*homonymie*. On a synonymie quand deux mots différents expriment la même chose, on a homonymie quand le même mot exprime deux choses différentes.

Si, dans le lexique d'une langue Alfa, il n'y avait que des synonymes (et si la synonymie n'était pas un concept ambigu), cette langue serait très riche et permettrait différentes formulations du même concept ; par exemple, l'anglais a souvent pour une chose ou un concept soit un mot fondé sur l'étymon latin, soit un mot fondé sur l'étymon anglo-saxon (ainsi *to catch* et *to capture*, *flaw* et *defect*) – sans parler du fait que l'emploi d'un synonyme plutôt qu'un autre peut connoter une éducation différente et une extraction sociale, si bien que, dans un roman, attribuer à un personnage un emploi plutôt qu'un autre contribue à tracer son profil intellectuel, et peut avoir une incidence sur le sens ou signifié global de l'histoire racontée. S'il existait donc des termes synonymes entre langue et langue, la traduction serait possible, même par Altavista.

En revanche, ce qui serait très pauvre, ce serait une langue faite de trop d'homonymes, où, mettons, les objets les plus variés s'appelleraient tous *le machin.* D'après les quelques exemples que nous venons d'examiner, il ressort que souvent, pour identifier deux synonymes dans la comparaison entre une

langue et une autre, il faut d'abord avoir désambiguïsé, à l'instar du locuteur natif, les homonymes à l'intérieur de la langue source. Et Altavista ne semble pas en mesure de le faire. Un locuteur anglais, lui, est capable de le faire, quand il décide de la façon dont il doit comprendre *work* par rapport au contexte verbal où il apparaît ou par rapport à la situation extérieure où il est prononcé.

Les mots prennent des sens différents selon le contexte. Pour nous référer à un exemple célèbre, *bachelor* peut être traduit par *soltero, scapolo, célibat*aire dans un contexte humain lié à d'éventuelles questions sur le mariage. Dans un contexte universitaire et professionnel, ce peut être une personne qui a reçu un BA et, dans un contexte médiéval, le page d'un chevalier. Dans un contexte zoologique, c'est un mâle, un phoque par exemple, qui reste sans compagne durant la saison des amours.

A ce stade, on comprend pourquoi Altavista était voué à l'échec dans tous les cas : il n'a pas de dictionnaire contenant ce que l'on appelle en sémantique des « sélections contextuelles » (cf. Eco 1975, § 2.11). Ou alors, il avait reçu l'instruction selon laquelle *works* signifie, en littérature, une série de textes et, dans un contexte technologique, une série d'installations, mais il ne pouvait savoir si une phrase où était nommé Shakespeare renvoyait à un contexte littéraire ou technologique. En d'autres termes, il lui manquait un dictionnaire onomastique l'instruisant que Shakespeare est un poète célèbre. Le problème vient sans doute de ce qu'il a été « nourri » avec un dictionnaire (pareil à ceux que l'on donne aux touristes) mais pas avec une encyclopédie.

1.2 Comprendre les contextes

Essayons maintenant d'admettre que ce que nous appelons le signifié d'un mot correspond à ce qui, dans un dictionnaire (ou une encyclopédie), est rédigé à une « entrée » donnée, généralement écrite en gras. Tout ce que définit cette entrée est le *contenu* exprimé par ce mot. En lisant les définitions de l'entrée, nous nous apercevons que (i) elle inclut diverses acceptions ou sens du même mot, et que (ii) la plupart du temps, ces acceptions ou sens ne peuvent être exprimés par un synonyme « sec » mais par une définition, une paraphrase voire un exemple concret. Les lexicographes qui connaissent leur métier fournissent des définitions à la suite des entrées, mais aussi des instructions permettant leur *désambiguïsation contextuelle*, et cela est

précieux pour choisir le terme équivalent (dans un contexte donné) dans une autre langue naturelle.

Est-il concevable qu'Altavista soit dépourvu d'informations lexicographiques de ce genre? N'est-ce pas parce que les expressions qui lui ont été soumises étaient trop brèves pour lui permettre d'identifier le bon contexte ?

J'ai par conséquent supposé qu'Altavista possède des règles de désambiguïsation contextuelle telles que, si on lui propose un texte comme *John, a bachelor who studied at Oxford, followed a PhD program in natural sciences in Berlin and wrote a doctoral dissertation on the North Pole bachelors*, il ne traduira pas *Jean, un phoque désaccouplé qui a étudié à Oxford, a suivi un programme PhD à Berlin et a écrit une thèse de doctorat sur les lauréats du premier degré à l'université du Pôle Nord*[1] .

J'ai décidé que je devais donner à Altavista un contexte assez vaste, et j'ai choisi le début de la *Genèse* dans la traduction anglaise de King James :

In the beginning God created the heaven and the earth. And the earth was without form, and void; and the darkness was upon the face of the *deep.* And the Spirit of God moved upon the face of the waters. And God said, Let there be light : and there was light. And God saw the light, that *it was* good : and God divided the light from the darkness. And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day. And God said, let there be a firmament *in* the midst of the waters, and let it divide the waters from the waters. And God made the firmament, and divided the waters which *were* under the firmament from the waters which *were* above the firmament. And it was so.

J'ai ensuite demandé à Altavista de le traduire en espagnol, et j'ai obtenu le résultat suivant (et je souligne en gras les méprises les plus marquantes) :

En el dios **que comenzaba** creó el cielo y la tierra y la tierra **estaban** sin forma, y **vacío ;** y la oscuridad estaba sobre la **cara** del profundo. Y el **alcohol del dios** se movió sobre la **cara** de las aguas. Y el dios

dijo, dejô allí ser luz : y había luz. Y el dios vio la luz, de **que que** era bueno : y el dios dividiô la luz de la oscuridad. Y el dios Ilamó el día **ligero,** y la oscuridad que él llamó **a Noche.** Y la tarde y la maiñana eran el primer día. Y el dios dijo, dejó allí ser un **firmament** en el medio de las aguas, y lo dejô dividir las aguas de las aguas. Y el dios hizo el firmament, y dividiô las aguas que estaban bajo el firmament de las aguas que estaban sobre el firmament. **Y estaba tan.**

Altavista n'a pas tort, du point de vue lexical, si *God called the light Day* devient l'histoire d'un dieu qui a appelé (au sens de convoquer) un jour léger, et s'il a compris *void* comme substantif et non comme adjectif. Pourquoi ne devait-il pas comprendre *face* comme *cara* (qui en anglais serait plutôt *countenance)* plutôt que comme *surface ?* Pourquoi l'abîme devrait-il avoir une surface et non un visage comme la lune ? Tout au plus pouvait-il comprendre que *that it* ne se traduit pas par *que que.* Cependant, il a compris *beginning* comme un adjectif et non comme un substantif parce qu'il est dépourvu d'informations biblico-théologiques, et qu'il ne voit pas de différences substantielles entre un Dieu qui est au début et un Dieu qui commence quelque chose. Cela dit, même d'un point de vue théologique et cosmogonique, ce « Dieu qui commençait » est émouvant et convaincant. Pour ce que nous en savons, c'était vraiment la première fois qu'il créait un monde, ce qui peut expliquer bien des imperfections de l'univers où nous vivons, y compris la difficulté de la traduction.

Cela nous conduit à soupçonner qu'une traduction ne dépend pas du seul contexte linguistique, mais aussi de quelque chose qui est en dehors du texte, et que nous appellerons information sur le monde, ou information encyclopédique.

Ainsi, Altavista semble dépourvu d'une information riche sur le monde, d'accord, mais il semble aussi dépourvu des plus évidentes *sélections contextuelles,* puisqu'il montre qu'il ne sait pas que spirit prend des sens différents selon qu'il est prononcé à l'église ou au bar.

Quand j'ai demandé à Altavista de retraduire le passage espagnol en anglais, j'ai obtenu les résultats suivants :

In the god **that began** created the sky and the Earth and the Earth was

without form, and emptiness; and the dark was on the face of the deep one. And **the alcohol of the God** moved on the face of waters. There and the God said, let be light : and there was light. And the God saw the light, **that that** was good : and the God divided **the light of the dark.** And the God called the **slight** day, and the dark that it called to **Night.** And afternoon and the morning was the first day. And the God said, there it let be firmament **in means** of waters, and it let divide it **waters of waters.** And the God did firmament, and divided the waters that were under firmament **of the** waters that were on firmament. And it was so.

Ce texte est plus ou moins victime des erreurs du précédent, sauf qu'il traduit l'espagnol *medio* par *means,* erreur lexicale excusable, mais aussi *de las aguas* par *of waters*, ne possédant pas l'information encyclopédique selon laquelle il n'existe pas de *waters of waters.* Mais ce problème a été résolu par la traduction successive en allemand :

Im Gott, **der anfing, stellte** den Himmel und die **Masse** und die **Masse** war ohne **Formular und emptiness her;** und die Dunkelheit war auf dem **Gesicht** vom tiefen. Und der **Spiritus** des Gottes verschob sich auf dem Gesicht des Wassers. Dort und der Gott sagte, **lassend Sie,** Licht zu sein : und es gab Licht. Und der Gott sah das Licht, **das, das** gut war : und der Gott teilte das Licht **der** Dunkelheit. Und der Gott benannte den **geringfügigen** Tag und die Dunkelheit, die sie zur Nacht benannte. Und Nachmittag und der Morgen waren der erste Tag. Und der Gott sagte, **dort ließ er** firmament in **den Mitteln** des Wassers sein, und er ließ es teilen **wässert vom Wasser.** Und der Gott tat firmament und teilte das Wasser, das unter firmament des Wassers waren, das auf firmament waren. Und es war so.

L'allemand reprend l'idée d'un Dieu qui commence, mais il traduit *Earth* par *Masse*, *form* par *Formular,* il répète les erreurs précédentes selon lesquelles le

monde est sans forme et sans vide, et le jour léger; l'alcool divin devient justement *Spiritus,* le *that that* devient évidemment *das das.* Pour traduire *created,* Altavista trouve le verbe allemand *herstellen,* il sait qu'il doit être conjugué comme *Ich stelle her* ou *Ich stellte her,* en fonction d'une règle syntaxique dont il est pourvu, il sait qu'il doit placer *her* à la fin, mais il ne se rend pas compte que la phrase finit par *Himmel* et il va mettre *her* bien trop loin. En outre, à propos de *waters of waters,* il entend le premier terme comme un verbe et le second comme un substantif. Je n'ai pas résisté à la tentation de demander à Altavista de retraduire le texte allemand en anglais, et voici le résultat :

In the God, which began, **placed** the sky and the **mass** and the **mass** was without form and emptiness **ago ;** and the darkness was on the face of the deep. And the **white spirits** of the God shifted on the face of the water. There and the God said, **leaving you,** to be light : and there was light. And the God saw the light, **which, which** was good : and the God divided **the light of the darkness.** And the God designated the **slight** day and the darkness, which **designated it** to **the night.** And aftemoon and the morning were the first day and the God said, there let it **in the means** of the water be firmament, and it left it divides **waessert** from the water. And the God did firmament and divided the water, which firmament **under the water was,** which were on firmament. And it was like that.

Intéressant de voir que, face à l'allemand *stellte... her,* Altavista ne reconnaît pas (sans doute à juste titre) un verbe composé, qu'il entend *her* placé singulièrement comme ago et produit un beau *placed...* ago (mais le texte anglais garde d'autres constructions allemandes avec le verbe à la fin). Le *Spiritus* redevient quelque chose d'alcoolisé, et, bien entendu, Altavista n'arrive pas à traduire *wässert.*

Enfin, étant donné que j'avais perdu toute retenue, je lui ai demandé de traduire ce dernier texte anglais en français, et voici ce qui m'a été restitué :

Dans Dieu, qui a commencé, placé le ciel et la masse et la masse était sans forme et il y a vide; et l'obscurité était sur le visage du profond. Et les essences minérale de Dieu ont décalé sur le visage de l'eau. Là et Dieu a dit, vous laissant, pour être lumière : et il y avait lumière. Et Dieu a vu la lumière, qui, qui était bon : et Dieu a divisé la lumière de l'obscurité. Et Dieu a indiqué

le léger jour et l'obscurité, qui l'ont indiquée à la nuit. Et l'après-midi et le matin étaient le premier jour et le Dieu dits, là la laissent dans les moyens de l'eau soit firmament, et il à gauche il divise le waessert de l'eau. Et Dieu a fait le firmament et a divisé l'eau, qui le firmament sous l'eau était, qui étaient sur le firmament. Et il était comme celui.

On pourra m'objecter que le service de traduction d'Altavista, gratuit, n'est qu'un simple gadget offert aux surfeurs sur Internet, sans prétentions excessives. Mais j'ai là sous la main la dernière traduction de *Moby Dick* (Milan, Frassinelli, 2001) où le traducteur, Bernardo Draghi, s'est amusé à soumettre le début du chapitre 110 à ce qu'il présente comme un « logiciel de traduction connu, actuellement vendu au prix d'environ un million de lires ».

Voici l'original, la traduction Draghi et la traduction à un million :

Upon searching, it was found that the casks last struck into the hold were perfectly sound, and that the leak must be further off. So, it being calm weather, they broke out deeper and deeper, disturbing the slumbers of the huge ground-tier butts ; and from that black midnight sending those gigantic moles into the daylight above. So deep did they go, and so ancient, and corroded, and weedy the aspect of the lowermost puncheons, that you almost looked next for some mouldy corner-stone cask containing coins of Captain Noah, with copies of the posted placards, vainly warning the infatuated old world from the flood.

TRAD. DRAGHI. A una prima ispezione; si accertò che le botti calate nella stiva per ultime erano perfettamente sane. La falla doveva quindi essere più in basso; Perciò, approfittando del bel tempo, si esplorò sempre più a fondo, disturbando il sonno delle enormi botti dello strato inferiore e spedendole corne giganteschi talponi da quella nera mezzanotte alla viva luce del giorno. Ci si spinse così a fondo, e così antico, corroso e marcescente era l'aspetto delle botti più grandi e profonde, che a quel punto ti saresti quasi aspettato di veder comparire un canterano ammuffito con il gruzzolo di capitan Noè e le copie dei manifesti invano affissi per mettere in guardia dal diluvio quell'antico

mondo presuntuoso.
TRAD. AUTOMATIQUE. A1 cerco, fu trovato che i barili durano scioperato nella presa era perfettamente suono, e che la crepa deve essere più lontano. Così, esso che è tempo calmo, loro ruppero fuori più profondo e più profondo e disturbano i sonni dell'enorme macinatostrato le grosse botti; e da quel nero spedendo mezzanotte quelle talpe gigantesche nella luce del giorno sopra di. Cosi profondo fece loro vanno; e cosi antico, e cor-rose, e coperto d'erbacce l'aspetto del puncheons del più basso che Lei cercò pressoché seguente del barile dell'angolo-pietra ammuffito che contiene monete di Capitano Noah, con copie degli affissi affissi che avverte vanamente il vecchio mondo infatuato dall'inondazione.

Pour conclure, la synonymie sèche n'existe pas, sauf peut-être dans certains cas limites, comme *maritol husband/mari*. Mais même là, il y aurait de quoi discuter, car *husband*, en anglais ancien, signifie aussi bon économe, en langage de marine c'est un « capitaine d'armement » ou un « recommandataire », et, fût-ce rarement, c'est aussi un animal employé pour les croisements.

1 Il ne faut jamais se montrer exagérément optimiste. J'ai essayé et j'ai obtenu : *John, un bachelor qui a étudié à Oxford, suivi un programme de PhD dans les sciences naturelles à Berlin et a écrit une dissertation de licence sur les bachelors du pilier du nord.*

2

DU SYSTÈME AU TEXTE

Altavista possède évidemment des instructions sur les correspondances de terme à terme (et peut-être de structure syntaxique à structure syntaxique) entre deux ou plusieurs langues. Or, si la traduction concernait les rapports entre deux langues, dans le sens de deux systèmes sémiotiques, alors l'exemple essentiel, indépassable et unique de traduction satisfaisante serait un dictionnaire bilingue. Mais cela est un tant soit peu contraire au sens commun, qui voit le dictionnaire comme un instrument pour traduire, et non une traduction. Sinon, les étudiants auraient la note maximale à leurs examens de version latine en exhibant leur dictionnaire latin-italien. Mais les étudiants ne sont pas invités à prouver qu'ils possèdent un dictionnaire, ni même à démontrer qu'ils le connaissent par cœur, mais bien à faire preuve de leur habilité en traduisant un *texte isolé.*

La *traduction,* et c'est un principe désormais évident en traductologie, *ne se produit pas entre systèmes, mais bien entre textes.*

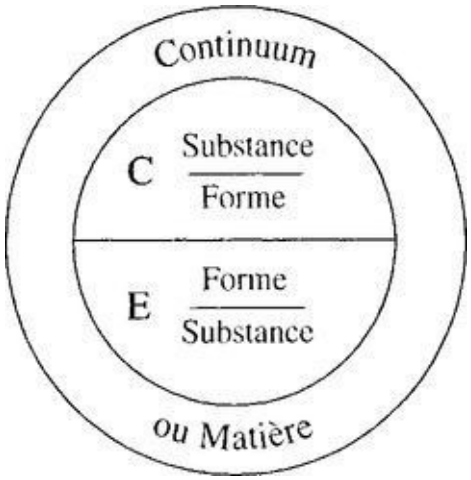
2.1 La présumée incommensurabilité des systèmes Si la traduction ne concernait que les rapports entre deux systèmes linguistiques, il faudrait approuver ceux qui ont soutenu qu'une langue naturelle impose au locuteur une propre vision du monde, que ces visions du monde sont mutuellement *incommensurables* et que, par conséquent, traduire d'une langue à une autre nous expose à des incidents inévitables. Cela équivaudrait à dire, avec Humboldt, que chaque langue a son propre génie ou – mieux encore – que chaque langue exprime une vision différente du monde (et c'est la fameuse hypothèse Sapir-Whorf).

En effet, Altavista ressemble beaucoup à *ce jungle linguist* décrit par Quine dans son célèbre essai « Meaning and translation » (Quine 1960). Selon

Quine, il est difficile d'établir le signifié d'un terme (dans une langue inconnue) même quand le linguiste pointe le doigt sur un lapin qui passe et que l'indigène prononce *gavagai!* L'indigène veut-il dire que c'est le nom de ce lapin, des lapins en général, que l'herbe est en train de bouger, que passe un segment spatio-temporel de lapin? Le linguiste est dans l'impossibilité de se prononcer tant qu'il n'a pas d'informations sur la culture indigène et ignore comment les locuteurs natifs catégorisent leurs expériences, s'ils nomment des choses, des parties de choses ou d'événements qui, dans l'ensemble, comprennent aussi l'apparition d'une chose donnée. Il doit donc commencer par élaborer une série *d'hypohèses analytiques* qui le conduiront à créer un manuel de traduction – lequel devrait correspondre à un manuel entier non seulement de linguistique, mais aussi d'anthropologie culturelle.

Mais dans le meilleur des cas, le linguiste ayant à interpréter le langage de la jungle construit une série d'hypothèses qui l'amènent à dessiner un *possible* manuel de traduction, alors qu'il serait tout aussi possible d'en élaborer plusieurs, tous différents les uns des autres, chacun rempli de sens, mais tous en concurrence mutuelle[1]. C'est pourquoi on en déduit un principe (théorique) d'*indétermination de la traduction.* L'indétermination de la traduction est due au fait que « de même que nous ne pouvons parler sensément de la vérité d'une phrase que dans les termes d'une certaine théorie ou d'un certain schème conceptuel, de même, en somme, nous ne pouvons parler sensément de la synonymie interlinguistique qu'en termes de quelque système particulier d'hypothèses analytiques » (Quine, 1960, tr. fr. p. 121).

Malgré le cliché de l'incompatibilité entre philosophie anglo-saxonne et philosophie dite continentale, je crois que ce *holisme* de Quine n'est pas si différent de l'idée que toute langue naturelle exprimerait une vision différente du monde. En quel sens une langue exprime sa propre vision du monde, cela est très clairement expliqué par la sémiotique de Hjelmslev (1943). Pour Hjelmslev, une langue (et, en général, tout système sémiotique) est composée d'un plan de l'expression et d'un plan du contenu qui représente l'univers de concepts exprimables par cette langue. Chacun des deux plans comprend forme et substance et les deux sont le résultat de la segmentation d'un continuum ou matière pré-linguistique.



Figure[2]

Avant qu'une langue naturelle ordonne notre façon d'exprimer l'univers, le continuum ou matière est une masse amorphe et indifférenciée. Des parties de cette masse sont linguistiquement organisées pour exprimer d'autres parties de la même masse (je peux élaborer un système de sons pour exprimer, pour parler d'une série de couleurs ou d'une série d'êtres vivants). Cela se produit aussi avec d'autres systèmes sémiotiques : dans une signalétique routière, on sélectionne des formes visuelles et des couleurs pour exprimer, par exemple, des directions spatiales.

Dans une langue naturelle, la forme de l'expression sélectionne certains éléments pertinents dans le continuum ou matière de toutes les phonations possibles et comprend un système phonologique, un répertoire lexical et des règles syntaxiques. En référence à la forme de l'expression, on peut engendrer différentes substances de l'expression, à tel point qu'une même phrase, par exemple *Renzo aime Lucia*, tout en gardant sa propre forme, « s'incarne » dans deux substances différentes selon qu'elle est prononcée par une femme ou par un homme. Du point de vue de la grammaire d'une langue, les substances de l'expression sont négligeables – tandis que les différences de forme sont très importantes, et il suffit de considérer la façon dont une langue Alfa juge pertinents certains sons qu'une langue Bêta ignore, ou les grandes différences entre lexique et syntaxe dans des langues dissemblables. Nous le verrons plus loin, les différences de substance peuvent en revanche devenir cruciales dans le cas de la traduction de texte à texte.

Limitons-nous toutefois à considérer ici qu'une langue associe diverses formes du contenu à diverses formes de l'expression. Le continuum ou matière du contenu serait tout ce qui est pensable et classable, mais les langues (et

cultures) subdivisent parfois diversement ce continuum; c'est pourquoi, par exemple (nous verrons cela au dernier chapitre), des civilisations différentes segmentent différemment le continuum chromatique, au point qu'il semble impossible de traduire un terme de couleur compréhensible dans la langue Alfa en un terme de couleur typique de la langue Bêta[3].

Cela permettrait d'affirmer que deux systèmes du contenu sont mutuellement inaccessibles, c'est-à-dire incommensurables et que, par conséquent, les différences dans l'organisation du contenu rendent la traduction totalement impossible. Selon Quine, on ne pourrait traduire dans un langage primitif l'expression *neutrinos lack mass*, et il suffirait de rappeler combien il est difficile de traduire le concept exprimé en allemand par le mot *Sensucht* la culture allemande semble avoir la notion précise d'une passion dont l'espace sémantique n'est couvert que partiellement par des notions comme l'italien *nostalgia*, le français *nostalgie* ou l'anglais *yearning, craving for* ou *wishfulness.*

Bien sûr, il arrive parfois que le terme d'une langue renvoie à une unité de contenu que d'autres langues ignorent, et cela pose de sérieux problèmes aux traducteurs. Mon dialecte natal a une très belle expression, *scarnebiè,* pour indiquer un phénomène atmosphérique qui n'est pas tout à fait du brouillard ou du givre, n'est pas encore de la pluie, mais une sorte de crachin épais, qui opacifie un peu la vision et cingle le visage du passant, surtout s'il roule à bicyclette. Il n'existe aucun mot italien qui traduise efficacement ce concept ou rende évidente l'expérience correspondante, si bien qu'on pourrait dire avec le Poète que « nul ne [l'] entend s'il ne l'éprouve ».

Il n'y a aucun moyen de traduire à coup sûr le mot français *bois.* En anglais, ce pourrait être *wood* (qui correspond en italien aussi bien à *legno* qu'à *bosco), timber* (qui est un bois de construction mais pas le bois dont est fait un objet déjà fabriqué, comme une armoire – le piémontais emploie *bosc* dans le sens de *timber,* mais l'italien nomme *legno* aussi bien *timber* que *wood,* même si pour *timber,* on pourrait employer *legname),* et même *woods,* comme dans a *walk in the woods.* En allemand, le *bois* français peut être *Holz* ou *Wald* (un bosquet est un *kleine Wald*), mais toujours en allemand, *Wald* vaut aussi bien pour *forest* que pour *foresta* et *forêt* (cf. Hjelmslev 1943, § 13). Et les différences ne s'arrêtent pas là, car pour une forêt très épaisse, de type équatorial, le français utiliserait *selve,* alors que le *selva* italien peut être

employé (je m'en tiens aux dictionnaires) aussi pour « un bois étendu avec un épais sous-bois » (et cela vaut pour Dante, mais aussi pour Pascoli qui voit une *selva* aux environs de Saint-Marin). Donc, au moins pour ce qui concerne des entités végétales, ces quatre systèmes linguistiques sembleraient mutuellement incommensurables.

Toutefois, *incommensurabilité ne signifie pas incomparabilité,* et la preuve en est que l'on peut comparer les systèmes italien, français, allemand et anglais, sinon il serait impossible d'élaborer le schéma de la Figure 2 :

<table>
<tr><td>albero</td><td>arbre</td><td>Baum</td><td>tree</td></tr>
<tr><td>legno</td><td rowspan="2">bois</td><td rowspan="2">Holz</td><td>timber</td></tr>
<tr><td>bosco</td><td>wood</td></tr>
<tr><td>foresta</td><td>forêt</td><td rowspan="2">Wald</td><td>forest</td></tr>
</table>

Figure 2

A partir de tels schémas, face à un texte disant comment le fleuve charriait du bois de construction, on pourra décider qu'il convient d'utiliser *timber* plutôt que *wood,* ou qu'une armoire en bois est un *armadio di legno* et non pas un *armadio nel bosco.* Et on pourra dire que *spirit* anglais couvre les deux aires sémantiques qui, en allemand, sont représentées par *Spiritus* et *Geist,* et comprendre pourquoi Altavista, incapable de reconnaître des contextes et de comparer des espaces sémantiques de langues différentes, a commis l'erreur qu'il a commise.

En anglais, nous avons un seul mot *(nipote)* pour les trois termes anglais *nephew, niece* et *grandchild.* (Et la même chose s'avère en français avec la différence entre *neveu, nièce* et *petite-fille.*) Si l'on considère en outre que, en anglais, l'adjectif possessif s'accorde avec le genre du possesseur et non avec la chose possédée comme en italien, voilà que surgissent certaines difficultés pour traduire la phrase *John visita ogni giorno sua sorella Ann per vedere suo nipote Sam.*

Tandis qu'en français il y aurait deux traductions possibles *(John rend visite chaque jour à sa sœur Ann pour voir son neveu Sam et John rend visite chaque jour à sa sœur Ann pour voir son petit-fils Sam),* en anglais il y en a quatre :

hn visits every day his sister Ann to see his nephew Sam John visits every

day his sister Ann to see her nephew Sam John visits every day his sister Ann to see her grandchild Sam John visits every day his sister Ann to see his grandchild Sam

Comment fera-t-on pour traduire en anglais la phrase italienne si les deux langues ont subdivisé le continuum du contenu de façon si différente ?

Il semble vraiment que, là où les Anglais reconnaissent trois unités de contenu différentes, les Italiens n'en identifient qu'une seule, *nipote*, comme si les deux langues opposaient, de manière incommensurable, un espace sémantique (en italien) à trois espaces sémantiques (en anglais) :

ANGLAIS	**ITALIEN**
nephew	nipote
niece	
grandchild	

Figure 3

Maintenant, il est vrai qu'en italien un seul mot exprime les contenus de trois mots anglais, mais *nephew, niece, grandchild et nipote* ne sont pas des unités de contenu. Ce sont des *termes linguistiques* qui renvoient à des unités de contenu et, ce qui se passe, c'est que les Anglais comme les Italiens reconnaissent trois unités de contenu, si ce n'est que les Italiens les représentent toutes avec un terme homonyme. Les Italiens ne sont pas stupides ou primitifs au point d'ignorer la différence entre fils/fille de son/sa propre fils/fille et fils/ fille de son propre frère ou de sa propre sœur. Ils la conçoivent très bien, et c'est si vrai que c'est à partir de telles différences que sont établies des lois de succession très précises.

Ce qui veut dire que, dans la Figure 4, la colonne du contenu se réfère à ce que les Anglais et les Italiens savent très bien concevoir et exprimer au moyen de définitions, paraphrases ou exemples, si ce n'est que les Italiens ont un seul mot pour plusieurs unités de contenu, et c'est pourquoi ils risquent d'avoir des difficultés pour désambiguïser certains énoncés, émis en dehors d'un contexte adéquat.

Termes anglais	CONTENU	Termes italiens
nephew	fils du frère ou de la sœur	nipote
niece	fille du frère ou de la sœur	
grandchild	fils/fille du fils ou de la fille	

Figure 4

Mieux : étant donné qu'il existe différents systèmes parentaux selon les cultures, les Anglais eux-mêmes pourraient paraître très primitifs par rapport aux langues qui segmentent plus finement ces relations, comme le suggère la Figure 5:

Termes anglais	CONTENU	Termes du langage X
nephew niece	fils du frère	Terme A
	fille de la sœur	Terme B
	fille du frère	Terme C
	fille de la sœur	Terme D
grandchild	fils/fille du fils	Terme E
	fils/fille de la fille	Terme F

Figure 5

Un traducteur ayant à rendre un texte anglais dans la langue X devrait faire une série de conjectures sur le sens dans lequel est utilisé, mettons, le terme *grandchild*, et décider s'il doit le traduire par E ou F.

On a parlé de contexte. En effet, aucun traducteur ne se trouvera jamais dans la situation d'avoir à traduire le mot *nipote* détaché de tout contexte. Cela arrive au compilateur de dictionnaires ou à l'informateur bilingue à qui je demande comment se dit tel mot dans telle autre langue, mais ceux-là, on l'a vu, ne traduisent pas, ils fournissent des instructions sur la façon dont on peut traduire un terme selon un contexte. Le traducteur, en revanche, traduit toujours des *textes*, c'est-à-dire des énoncés présentés dans un contexte

linguistique ou proférés dans des situations spécifiques.

Par conséquent, le traducteur anglais de la phrase italienne devrait savoir, ou présumer, que l'on parle de (i) un John dont la sœur Ann a eu un fils, qui est *nipote* aussi bien de John que d'Ann; (ii) un John dont la sœur Ann, mariée à Bill, considère comme son neveu (mais pas celui de John) le fils de la sœur de Bill ; (iii) un John dont la sœur Ann a eu un fils qui, à son tour, a engendré un Sam ; (iv) un John dont la sœur Ann héberge le fils du fils de John.

La dernière situation semble moins probable que les précédentes mais il suffit de présupposer que John a un fils, Max, qui a engendré Sam, qu'ensuite Max et sa femme sont morts dans un accident de voiture et que la tante Ann a décidé d'élever Sam. Une situation encore moins probable (mais pas impossible, vu l'actuelle décadence des mœurs si décriée) présupposerait que Max, fils de John, a eu des rapports sexuels avec sa tante Ann et que, de cette relation, est né Sam, si bien que Sam peut être correctement défini indifféremment comme *grandchild* ou comme *nephew* de John.

2.2 La traduction concerne des mondes possibles

La phrase que nous examinons est un texte, et, pour comprendre un texte – a fortiori pour le traduire – il faut faire une hypothèse sur le *monde possible* qu'il représente. Cela signifie que, en l'absence de traces adéquates, une traduction doit s'appuyer sur des conjectures, et c'est seulement après avoir élaboré une conjecture plausible que le traducteur peut commencer à faire passer le texte d'une langue à l'autre. Cela signifie que, étant donné tout le spectre du contenu mis à disposition par une entrée de dictionnaire (avec une raisonnable information encyclopédique), le traducteur doit choisir l'acception ou le sens le plus probable et le plus pertinent et le plus important dans *ce* contexte et dans *ce* monde possible[4].

Altavista (sans doute pourvu de nombreux dictionnaires) était contraint d'établir des synonymies à l'intérieur d'*un texte* (et d'un texte très complexe, où même le bibliste n'est pas sûr de savoir si le *spirit of God* de la traduction de King James rend le sens de l'original hébreu). Linguistiquement et culturellement parlant, un texte est une jungle où un locuteur indigène assigne parfois pour la première fois un sens aux termes qu'il emploie, et où ce sens

peut ne pas correspondre au sens que les mêmes termes peuvent prendre dans un autre contexte. En effet, que signifie, dans le texte de King James, le mot *void?* Une terre vide creusée à l'intérieur ou bien dépourvue de toute chose vivante sur sa croûte?

Nous, nous attribuons aux mots un signifié dans la mesure où les auteurs de dictionnaires en ont établi des définitions acceptables. Mais ces définitions concernent de nombreux *sens* possibles d'un terme *avant* qu'il soit inséré dans un contexte et qu'il parle d'un monde. Quel est le sens que les mots acquièrent *vraiment,* une fois articulés dans un texte ? Bien que le dictionnaire nous donne plusieurs sélections contextuelles pour les mots *face* et *deep,* comment le profond ou l'abîme peuvent-il avoir une face, un côté, une superficie? Pourquoi Altavista a-t-il tort de traduire *face* par *cara ?* Dans quel monde possible l'abîme peut-il avoir une face et non un visage ou une tête?

C'est parce qu'il n'a pas su reconnaître que l'extrait de la *Genèse* concernait non pas un « début » de Dieu, mais le début d'un univers, qu'Altavista s'est montré incapable de faire des conjectures sur le *type de monde* auquel le texte original renvoyait.

A mes débuts dans l'édition, j'ai eu à travailler sur une traduction de l'anglais dont je ne pouvais contrôler l'original, resté chez le traducteur. Je me suis donc mis à lire pour voir si l'italien « coulait ». Le livre retraçait l'histoire des premières recherches sur la bombe atomique, et, à un moment donné, il était dit que les scientifiques, réunis en un certain lieu, avaient entamé leurs travaux en faisant des « *corse di treni* » [courses de trains]. Il m'a paru étrange que des gens penchés sur les secrets de l'atome perdent leur temps en des jeux aussi stupides. Donc, recourant à ma connaissance du monde, j'en ai inféré que ces scientifiques *devaient* faire autre chose. Là, je ne sais plus si j'ai pensé à une expression anglaise que je connaissais, ou si je n'ai pas plutôt tenté une curieuse opération : retraduire *mal* en anglais l'expression italienne, et il m'est aussitôt venu à l'esprit que ces scientifiques faisaient des *training courses,* c'est-à-dire des cours de recyclage, ce qui était beaucoup plus raisonnable et moins dispendieux pour les contribuables américains. Bien entendu, après consultation de l'original, j'ai vu que c'était cela, et j'ai fait en sorte que le traducteur ne soit pas payé pour son immonde travail.

Une autre fois, dans la traduction d'un livre de psychologie anglais, j'ai

trouvé que, lors d'une expérience, *l'abeille [ape* en italien] *réussit à prendre la banane placée à l'extérieur de sa cage à l'aide d'un bâton.* J'ai d'abord réagi en termes de connaissance du monde : les abeilles ne sont pas en mesure d'attraper des bananes. Ensuite, j'ai réagi en termes de connaissances linguistiques : l'original parlait sans aucun doute d'un *ape,* c'est-à-dire d'un grand singe, et ma connaissance du monde (légitimée par les connaissances encyclopédiques auxquelles je recourais) me disait que les singes attrapent des bananes et les mangent.

Cela ne signifie pas seulement que, bien qu'une traduction soit fautive, on peut y reconnaître le texte qu'elle prétend traduire ; cela signifie aussi qu'un interprète sagace peut inférer de la traduction d'un texte original inconnu – à l'évidence erronée – ce que, en toute probabilité, l'original disait vraiment.

Pourquoi? Parce que, pour les courses de trains et l'abeille, j'ai fait des inférences sur le monde possible – probablement semblable ou identique au monde où nous vivons – que décrivaient les deux textes et j'ai imaginé le comportement des scientifiques de l'atome et des abeilles. A la suite de ces inférences raisonnables, une brève consultation du lexique anglais m'a conduit à avancer l'hypothèse la plus pertinente.

Tout texte (fût-ce la plus simple des phrases comme *Renzo aime Lucia)* décrit ou présuppose un Monde Possible – un monde où, pour reprendre cet exemple, il existerait un Renzo de sexe masculin, une Lucia, de sexe féminin, et où Renzo concevrait des sentiments amoureux à l'égard de Lucia, alors qu'on ignore encore si Lucia répond à cet amour. Mais ce recours à des mondes possibles ne vaut pas pour les seules œuvres narratives. On l'active pour toute compréhension du discours d'autrui, afin de comprendre ce dont il s'agit, et l'exemple de *nipote* nous l'a montré. Si j'avais un ami, désespérément amoureux qui rêve, jusqu'à l'obsession, à la maîtresse qui l'a quitté (et j'ignore si cette créature était réelle ou le fruit de son imagination), le jour où il m'appellerait au téléphone pour me dire, d'une voix brisée par l'émotion, *Elle m'est enfin revenue!,* je reconstruirais le monde possible des souvenirs ou des fantasmes de mon interlocuteur, et serais en mesure de comprendre que celle qui est revenue est son ex (je serais grossier et insensible si je lui demandais de qui il me parle).

Il n'y a pas de manière exacte de traduire le mot latin *mus* en anglais. En

latin, *mus* couvre tout l'espace sémantique que l'anglais segmente en deux unités, assignant à l'une le mot *mouse* et à l'autre le mot *rat* – et il en va de même en français, en espagnol et en allemand avec les oppositions *souris/rat, raton/rata, Maus/Ratte*. L'italien aussi a une opposition entre *topo* [souris] et *ratto* [rat], mais dans l'usage quotidien, on emploie aussi topo pour un rat, en désignant un rat par *topone* ou topaccio et même, en dialecte, par *pantegana,* alors que *ratto* est employé seulement dans des contextes techniques (en un certain sens, nous sommes encore liés au *mus* latin).

Bien entendu, en Italie aussi, on fait la différence entre un rat de grenier ou de cave et un rat au poil épais pouvant être porteur de terribles maladies. Mais voyons comment l'usage influence l'exactitude d'une traduction. Beniamino Dal Fabbro, dans sa traduction de *La Peste* de Camus (éditions Bompiani), écrit que le docteur Rieux trouve un matin, sur les escaliers de la maison, « *un sorcio morto ». Sorcio* est un joli mot, et il est presque synonyme de *topo.* Le traducteur a sans doute choisi *sorcio* en raison de sa parenté étymologique avec le français *souris,* mais – si l'on s'en tient au contexte – les animaux apparus à Oran, porteurs de peste, devraient être de terribles *ratti.* Tout lecteur italien, ayant une modeste compétence extralinguistique (de type encyclopédique), qui chercherait à se représenter le monde possible du roman, saurait que le traducteur a commis une inexactitude. En effet, si on consulte l'original, on voit que Camus parle de *rats.* Si Dal Fabbro a eu peur d'utiliser *ratto,* trouvant le mot trop savant, il aurait au moins dû suggérer qu'il ne s'agissait pas de petites souris.

Ainsi, quand on traduit des textes, les termes linguistiques sont comparables, et les éventuelles ambiguïtés peuvent être résolues à la lumière des contextes et en se référant au monde dont *ce texte donné* parle.

2.3 Les textes comme substance

Quelle est la nature d'un texte et en quel sens devons-nous le considérer différemment d'un système linguistique ?

Nous avons vu, avec la Figure 1, comment une langue, et en général une quelconque sémiotique, sélectionne, à l'intérieur d'un continuum matériel, une forme de l'expression et une forme du contenu, à partir desquelles on peut produire des substances, c'est-à-dire des expressions matérielles comme les

lignes que je suis en train d'écrire, qui véhiculent une substance du contenu- autrement dit, ce dont cette expression spécifique « parle ».

Mais beaucoup d'équivoques naissent du fait que (et je suis parmi les premiers responsables), pour expliquer les concepts de Hjelmslev, et donc pour des raisons de clarté didactique, on a construit la Figure 1.

Or, cette figure montre, certes, la différence entre les divers concepts de forme, substance et continuum ou matière, mais elle donne l'impression qu'il s'agit d'une classification homogène, alors qu'elle ne l'est pas. Une même matière sonore est segmentée différemment par deux langues Alfa et Bêta, qui produisent deux différentes formes de l'expression. Une combinaison d'éléments de forme de l'expression est corrélée à des éléments de forme du contenu. Mais il s'agit là d'une possibilité abstraite offerte par n'importe quelle langue, qui concerne la structure d'un *système* linguistique. Une fois que sont dessinées la forme de l'expression et la forme du contenu, la matière ou continuum, en tant que possibilité amorphe précédente, est désormais formée, et les substances ne sont pas encore produites. C'est pourquoi, en termes de système, quand le linguiste parle, mettons, de la structure de la langue italienne ou de la langue allemande, il considère uniquement des rapports entre formes[5].

Quand, en exploitant les possibilités offertes par un système linguistique, est produite une émission (phonique ou graphique), cela ne concerne plus le système mais le processus qui a conduit à la formation d'un *texte*[6].

La forme de l'expression nous indique la phonologie, la morphologie, le lexique, la syntaxe de cette langue donnée. Quant à la forme du contenu, nous avons vu qu'une culture découpe des formes dans le continuum du contenu (brebis vs chèvre, cheval vs jument, etc.), mais que la substance du contenu se réalise comme le *sens* que prend un élément donné de forme du contenu dans le processus d'énonciation. C'est seulement dans le processus d'énonciation qu'on décide que, contextuellement, l'expression *cheval* se réfère à cette forme du contenu qui l'oppose à d'autres animaux et non à celle qui l'oppose, dans la terminologie des tailleurs, en tant que cavallo [fourche] du pantalon, à la ceinture ou au revers. Etant donné les deux expressions Ma *io avevo chiesto la romanza di un altro tenore et Ma io volevo una risposta* di un *altro tenore*, c'est dans le contexte que l'expression *tenore* est désambiguïsée, produisant deux énoncés de sens différent à traduire par des expressions différentes *mais j'avais demandé la romance chantée par un autre ténor plutôt que mais je*

m'attendais à une réponse d'une autre teneur.

Par conséquent, dans un texte – qui est déjà *substance* réalisée – on a une Manifestation Linéaire (ce que l'on perçoit, en lisant ou en écoutant) et le Sens ou les sens de ce texte donné[7]. Quand je dois interpréter une Manifestation Linéaire, je recours à toutes mes connaissances linguistiques, alors que je déclenche un processus bien plus compliqué quand je veux saisir le sens de ce qui m'est dit.

En premier, j'essaie de comprendre le sens littéral, s'il n'est pas ambigu, et de le relier à d'éventuels mondes possibles : si je lis *la belle Blanche Neige mange une pomme*, je saurai qu'un individu de sexe féminin est en train de mordre, mâcher et avaler petit à petit un fruit fait comme ceci et cela, et je ferai une hypothèse sur le monde possible où se déroule cette scène. Est-ce le monde où je vis et où on dit que « *une pomme par jour éloigne le médecin* », ou bien celui des fables où, en mangeant une pomme, on peut s'écrouler, victime d'un sortilège? Si j'avais opté pour la seconde possibilité, il est clair que j'aurais eu recours à des compétences encyclopédiques de type littéraire, et à des *scénarios intertextuels* (dans les fables, il arrive en général que...). Bien entendu, je continuerai à explorer la Manifestation Linéaire afin d'en savoir plus sur cette Blanche Neige, sur le lieu et l'époque où se passe l'histoire.

Mais notons que, si je lisais *Blanche Neige est dure de la feuille*, je recourrais sans doute à une autre série de connaissances encyclopédiques selon lesquelles les êtres humains ont rarement des feuilles : alors, je lancerais des hypothèses, à vérifier au fil de ma lecture, pour savoir si, par hasard, Blanche Neige ne serait pas le nom d'une plante. Ou bien–plus probablement– j'en arriverais à un répertoire d'expressions idiomatiques et je comprendrais *qu'être dur de la feuille* est une expression idiomatique ayant un sens différent du sens littéral.

De la même façon, à chaque phase de lecture, je me demanderais de quoi parle tant une phrase qu'un chapitre (m'interrogeant donc sur le *topic* ou argument du discours). En outre, à chaque pas, j'essaierais de mettre au jour des *isotopies*[8], c'est-à-dire des niveaux de sens homogènes. Dans le cas des deux phrases sur Blanche Neige, j'irais choisir soit une isotopie « humaine », soit une isotopie « végétale ».

En outre, nous activons des *scénarios communs,* de sorte que si je lis *Luigi partit en train pour Rome,* je donne pour implicite qu'il a dû aller à la gare, acheter un billet, etc., c'est la seule façon pour moi de ne pas être surpris par le texte si, plus loin, je lis que Luigi a payé une amende parce qu'il n'a pu présenter son billet au contrôleur.

A ce stade, je serais sans doute en mesure de reconstruire, à partir de l'*intrigue*, la *fabula.* La fabula est la séquence chronologique des événements que le texte peut « monter » selon une intrigue différente : *Je suis revenu à la maison parce qu'il pleuvait* et *Puisqu'il pleuvait, je suis revenu à la maison* sont deux Manifestations Linéaires qui véhiculent la même fabula (j'étais sorti alors qu'il ne pleuvait pas, il s'est mis à pleuvoir, je suis rentré) à travers une intrigue différente. Evidemment, ni fabula ni intrigue ne sont des questions linguistiques, ce sont des structures qui peuvent être réalisées dans un autre système sémiotique, au sens où l'on peut raconter la même fabula de l'*Odyssée,* avec la même intrigue, à travers une paraphrase linguistique mais aussi à travers un film voire une BD. Dans le cas des résumés, on peut respecter la fabula en changeant l'intrigue : raconter, par exemple, les péripéties de *l'Odyssée* en commençant par celles que, dans le poème, Ulysse racontera plus tard aux Phéaces.

Nous venons de le voir avec les exemples sur la pluie et le fait de rentrer chez soi, fabula et intrigue n'existent pas que dans les seuls textes spécifiquement narratifs. Toutefois, même dans *A Silvia* de Leopardi il y a une fabula (il était une jeune fille, voisine d'en face du poète, le poète l'aimait, elle est morte, le poète se la rappelle avec une amoureuse nostalgie) et une intrigue (le poète évocateur entre en scène au début, quand la jeune fille est déjà morte, et il fait peu à peu revivre la jeune fille dans son souvenir). Il est capital de respecter l'intrigue dans une traduction, la preuve étant qu'il n'y aurait aucune traduction appropriée de *A Silvia* qui n'en respecterait pas, outre la fabula, l'intrigue. Une version qui altérerait l'ordre de l'intrigue serait un pur résumé, du type aide-mémoire pour examens, qui ferait perdre le sens déchirant de cette souvenance.

Et c'est parce que, au fil de ma lecture, je reconstruis la fabula à partir de l'intrigue, que je transformerai ces passages textuels en *propositions* qui les résument; à mi-chemin de ma lecture, je pourrai par exemple condenser tout ce que j'ai appris dans « Blanche Neige est une jeune et belle princesse qui a suscité la jalousie de sa marâtre, laquelle donne ordre à un chasseur de la

conduire dans un bois et de la tuer ». Mais à une phase plus avancée de ma lecture, je pourrai m'en tenir à l'*hyperproposition* «une princesse persécutée est accueillie par sept nains ». C'est cet emboîtement de propositions à hyperpropositions (nous le verrons plus loin) qui me permettra de savoir faire le départ entre l'histoire « profonde » racontée par le texte, et les événements marginaux ou parenthétiques.

A partir de là, je pourrai cerner l'éventuelle psychologie des personnages, mais aussi leur investissement dans ce que l'on appelle les *structures actancielles*[9]. En lisant les *Fiancés,* je comprends que, deux sujets donnés, Renzo et Lucia, symétriquement privés de l'objet de leur désir, se trouvent confrontés à des instances soit oppositionnelles soit adjuvantes. Mais, si don Rodrigue et fra Cristoforo incarnent, de bout en bout, l'un la figure de l'Opposant et l'autre celle de l'Adjuvant, le déroulement textuel, à ma grande surprise, me pousse à faire passer, à mi-chemin de l'histoire, l'Innommé de la figure de l'Opposant à celle de l'Adjuvant; il me fait m'étonner de ce que la Religieuse, entrée en scène comme Adjuvante, devienne une Opposante, et de la façon dont la figure de don Abbondio soit pathétiquement ambiguë, et donc très humaine, oscillant, pot de terre parmi des pots de fer, entre des fonctions opposées. Et à la fin du roman, je déciderai peut-être que le véritable actant dominant, incarné au fil du texte par les personnages, c'est la Providence qui s'oppose aux maux du monde, à la faiblesse de la nature humaine, et aux aveugles tête-à-queue de l'Histoire.

On pourrait poursuivre l'analyse des niveaux textuels auxquels ma lecture me conduit. Il n'y a pas de progression chronologique du haut vers le bas ou vice-versa; en effet, au moment où j'essaie de comprendre le sujet d'un paragraphe ou d'une phrase, je peux formuler des hypothèses sur les grandes structures idéologiques mises en jeu par le texte ; la compréhension d'une simple phrase finale peut m'amener à abandonner l'hypothèse interprétative qui avait sous-tendu ma lecture presque jusqu'à la fin (c'est ce qui se passe en général avec les romans policiers, lesquels spéculent sur la tendance du lecteur à faire des prévisions erronées sur l'évolution de l'histoire et à hasarder des jugements moraux et psychologiques très téméraires sur les différents personnages en jeu).

On verra clairement, dans les pages qui suivent, combien le pari interprétatif sur les niveaux de sens, et sur ceux qu'il faut privilégier, est fondamental pour les décisions d'un traducteur[10]. Mais le problème est que,

dans cette Manifestation Linéaire, on peut identifier autant de niveaux que nous sommes amenés à considérer en bloc comme substance de l'expression.

En réalité, il y a au niveau de l'expression plusieurs substances[11]. La multiplicité des substances expressives vaut aussi pour des systèmes non verbaux : dans la manifestation filmique, ce qui compte, ce sont bien sûr les images, mais aussi le rythme ou la rapidité du mouvement, la parole, le bruit et d'autres types de son, souvent des inscriptions (les dialogues d'un film muet, les sous-titres ou des éléments graphiques montrés par la prise, si la scène se déroule dans un endroit où on voit des panneaux publicitaires ou dans une librairie), sans parler de la grammaire du cadrage et de la syntaxe du montage[12]. Dans un tableau, ce qui vaut, ce sont des substances que nous dirons linéaires, nous permettant de reconnaître les images, mais aussi des phénomènes de couleurs, des rapports de clair-obscur, sans parler d'une iconologie précise qui nous permet de reconnaître un Christ, une Vierge, un monarque.

Dans un texte verbal, la substance strictement linguistique est certes fondamentale, mais elle n'est pas toujours la plus importante. Etant donné la phrase *passe-moi le sel,* nous savons qu'elle peut exprimer de la rage, de la politesse, du sadisme, de la timidité en fonction de la façon dont elle est prononcée, et connoter l'énonciateur comme cultivé, illettré ou comique si l'accent est dialectal (et ces valeurs nous seraient communiquées même si la phrase était *passe-moi l'huile).* Ce sont-là des phénomènes que la linguistique considère comme suprasegmentaux, et qui n'ont pas directement à voir avec le système de la langue. Si je dis *passe-moi le sel je te prie - si point tu ne me maudis,* voilà qu'interviennent des phénomènes stylistiques (y compris le recours à un ton classicisant), des solutions métriques et la rime (et il pourrait intervenir des phénomènes de phonosymbolisme). La métrique est étrangère au système linguistique, et nous le voyons par le fait que la structure de l'hendécasyllabe peut être incarnée dans diverses langues, et ce qui tourmente les traducteurs, c'est la façon de rendre une tournure de style, ou de trouver une rime équivalente même si l'on emploie des mots différents.

Donc, dans un texte poétique, nous aurons une substance linguistique (qui incarne une forme linguistique) mais aussi, par exemple, une substance métrique (qui incarne une forme métrique comme le schéma de l'hendécasyllabe).

Mais on a dit qu'il peut y avoir aussi une substance phonosymbolique (dont

il n'existe pas de forme codifiée) et, pour revenir à *A Silvia,* toute tentative de traduire sa première strophe se révélerait inadéquate si on n'arrivait pas (et en général on n'y arrive pas) à faire en sorte que le dernier mot de la strophe (*salivi*) soit une anagramme de *Silvia.* A moins de transformer le nom de la jeune fille : mais en ce cas, on perdrait les multiples assonances en i qui lient les sonorités de *Silvia* et de *salivi* à *gli occhi tuoi ridenti e fuggitivi.*

Comparons au texte original, dans lequel j'ai souligné les *i,* la traduction de Michel Orcel (dans laquelle je n'ai évidemment pas souligné les *i* alphabétiques auxquels, dans la prononciation, correspond un son différent) :

Silvia, rimembri ancora Quel tempo della tua vita mortale Quando beltà splendea Negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi, E tu, lieta e pensosa, il limitare Di gioventù salivi?
Sylvia, te souvient-il encore Du temps de cette vie mortelle, Quand la beauté brillait Dans tes regards rieurs et fitgitifs, Et que tu t'avançais, heureuse et sage, Au seuil de ta jeunesse ?

Le traducteur a été contraint de laisser tomber le rapport *Silvialsalivi,* et il ne pouvait faire autrement. Il a réussi à faire apparaître dans le texte beaucoup de i, mais le rapport entre original et traduction est de 20 à 10. En outre, dans le texte léopardien, les i se font entendre parce que, six fois, ils sont réitérés dans le même mot, tandis qu'en français cela ne se produit qu'une seule fois. En outre, et le valeureux Michel Orcel livrait une bataille désespérée, le *Silvia* italien, en accentuant sur le i initial, en prolonge le charme frêle, tandis que le *Sylvia* français (qui, par absence d'accent tonique dans ce système linguistique, fait fatalement apparaître accentué le a final) obtient un effet plus cru.

Et cela nous conforte dans la conviction universelle que, en poésie, c'est l'expression qui dicte ses lois au contenu. Le contenu doit, pour ainsi dire, s'adapter à cet obstacle expressif. Le principe de la prose est *rem tene, verba sequentur,* le principe de la poésie est *verba tene, res sequentur*[13].

Par conséquent, nous devrons parler, certes, d'un texte comme phénomène de substance, mais sur ses deux plans, nous devrons savoir identifier plusieurs substances du contenu, c'est-à-dire différents niveaux sur ses deux plans.

Puisque, dans un texte à finalité esthétique, de subtiles relations s'établissent entre les niveaux de l'expression et ceux du contenu, c'est sur la capacité à individuer ces niveaux, à rendre l'un ou l'autre (ou tous, ou aucun), et à savoir les placer dans une relation identique à celle qu'ils avaient dans le texte original (quand c'est possible), que se joue le défi de la traduction.

1 Sans faire confiance à des expérimentations mentales, on a un cas très intéressant avec le déchiffrage présumé des hiéroglyphes par Athanasius Kircher, au XVII[e] siècle. Comme le montrera ensuite Champollion, le « manuel de traduction » qu'élabora Kircher était totalement fantaisiste, et les textes déchiffrés voulaient dire tout autre chose. Cela dit, ce faux manuel a permis à Kircher d'établir des traductions cohérentes, qui, pour lui, étaient pleines de sens. Voir à ce sujet le chapitre 7de *La recherche de la langue parfaite* (Eco 1993b).

2 Le diagramme que je présente ici n'a jamais été formulé ainsi par Hjelmslev. Il s'agit d'une de mes interprétations, présentée dans Eco (1984 : 52).

3 Krupa (1968 : 56) établit par exemple une distinction entre des langues différentes par structure et culture (esquimau et russe), des langues semblables par structure mais différentes par culture (tchèque et slovaque), des langues semblables par culture mais différentes par structure (hongrois et slovaque), des langues semblables par structure et culture (russe et ukrainien).

4 Voir aussi à ce propos Menin (1996, § 11, 2.4).

5 Le texte intéresse le linguiste « comme source de témoignages sur la structure de la langue, et non sur l'information contenue dans le message » (Lotman 1964).

6 On pourrait remplacer la dyade *système/texte* par celle de Saussure *langue/parole*, les choses ne changeraient pas.

7 Cf. à ce sujet la Figure 2que je proposais et commentais dans Eco (1975).

8 Cf. Greimas (1966) et Eco (1975 : 5).

9 Cf. Greimas (1966 : 8 et 1973) 10 En nous référant à Jakobson (1935), et en général à la tradition des formalistes russes, nous pourrions dire que le traducteur doit parier pour connaître la *dominante* d'un texte. Si ce n'est que la notion de « dominante », revue aujourd'hui longtemps après, est plus vague qu'il n'y paraît : parfois, la dominante est une technique (par exemple, mètre vs rime), parfois, c'est un art qui représente, à une certaine époque, le modèle de tous les autres (les arts visuels à la Renaissance), parfois, c'est la fonction principale (esthétique, émotive ou autre) d'un texte. Donc, je ne pense pas que ce puisse être un concept résolutif pour le problème de la traduction, mais plutôt une suggestion : « Cherche quelle est selon toi la *dominante* de ce texte et, sur elle, mise tes choix et tes exclusions. »

11 Je ne me limite pas à l'indication de Hjelmslev selon laquelle « une même substance comporte à son tour plusieurs aspects ou, comme nous préférons dire, plusieurs *niveaux* » (Hjelmslev 1954, tr. fr. p. 60). En effet, Hjelmslev se borne à citer des niveaux de caractère *physiologiques, physiques ou acoustiques et auditifs* (dépendants de la perception du locuteur). On le voit ici, à la lumière des développements d'une sémiotique textuelle, on prend en compte bien d'autres niveaux, étrangers au niveau linguistique. Pour un débat sur les différents niveaux de substance, cf. Dusi (2000 : 18 et suiv.).

12 Cf. Metz (1971).

13 Cf. « Il segno della poesia e il segno della prosa » *in* Eco (1985).

3

RÉVERSIBILITÉ ET EFFET

Et maintenant, venons à l'aide d'Altavista.

Si quelqu'un lisait la dernière version italienne du passage de la Bible, pourrait-il en déduire qu'il s'agit d'une mauvaise traduction de la *Genèse* et non, mettons, de *Pinocchio?* Moi, je dirais que oui. Si quelqu'un qui ne connaît pas le début de la *Genèse* lisait ce texte, s'apercevrait-il qu'il s'agit d'un passage où l'on décrit comment Dieu, d'une manière ou d'une autre, a créé le monde (même s'il n'arrivait pas à comprendre l'abominable pastis qu'il a fabriqué)? Je répondrais oui aussi à cette question.

Rendons en outre à Altavista ce qui est à Altavista, et citons un cas où il s'est comporté honorablement. Considérons le premier quatrain des « Chats » de Baudelaire :

Les amoureux fervents et les savants austères Aiment également, dans leur mûre saison, maison, Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.

J'ai trouvé une traduction anglaise[1] qui me semble acceptable :

Fervent lovers and austere scholars Love equally, in their ripe season, Powerful and gentle cats, the pride of the house, Who like them are sensitive to cold and like them sedentary.

Il s'agit d'une traduction littérale, sans prétention d'égaler le texte source, mais disons que, si on partait de l'anglais pour reconstruire l'original français, on obtiendrait quelque chose de sémantiquement (si ce n'est esthétiquement) proche du texte baudelairien. Or, en demandant au service de traduction automatique d'Altavista de traduire le texte anglais en français, on obtient :

Les amoureux ardents et disciples austères Aiment également, dans leur

saison mûre, Les chats puissants et doux, la fierté de la maison, Qui comme eux sont sensibles au froid et les aiment sédentaires.

Du point de vue sémantique, admettons-le, on a récupéré beaucoup du texte original. La seule véritable erreur, au quatrième vers, est l'adverbe like entendu comme voix verbale. Du point de vue métrique (fût-ce par hasard), on garde le premier alexandrin (parfait) et une rime, révélant ainsi que le texte original avait une fonction poétique.

Après avoir ri des erreurs d'Altavista, nous nous devons de dire que là, le système propose une bonne définition (inspirée du bon sens) du concept de traduction « idéale » entre deux langues : *le texte B dans la langue Bêta est la traduction du texte A dans la langue Alfa si, en retraduisant B dans la langue Alfa, le texte A2 obtenu a en quelque sorte le même sens que le texte A.*

Naturellement, il faut définir ce que l'on entend par « en quelque sorte » et « le même sens », mais ce qu'il me paraît important de garder présent à l'esprit, pour l'instant, c'est qu'une traduction, même si elle est erronée, permet de revenir *en quelque sorte* au texte de départ. Dans le cas de notre dernier exemple (où, entre autres, on a utilisé d'abord une traduction humaine puis une traduction mécanique), le *en quelque sorte* ne concerne peut-être pas des valeurs esthétiques mais, au moins, une possibilité de reconnaissance « anagraphique » : cela permet au moins de dire que la traduction d'Altavista est la traduction d'une version anglaise de cette poésie française, et non d'une autre. Quand il faudra confronter les traductions proprement dites à des traductions intersémiotiques, il faudra admettre que *L'après-midi d'un faune* de Debussy est tenu pour une « traduction » intersémiotique de « L'après-midi d'un faune » de Mallarmé (et beaucoup la considèrent comme une *interprétation* qui reproduit, en quelque sorte, un état d'âme semblable à celui que le texte poétique voulait créer).

3.1 La réversibilité idéale Nous avons vu récemment le téléfilm inspiré de *Cuore,* le roman d'éducation de De Amicis. Ceux qui connaissaient le livre ont retrouvé des personnages devenus proverbiaux – Franti le rebelle, Derossi le premier de la classe et Garrone le bon gros naïf – et, en définitive, le climat d'une école primaire dans le Turin de l'après-

***Risorgimento.* Mais, de toute évidence, sur certains personnages, le scénario a introduit des variations, approfondissant et développant l'histoire de la maîtresse d'école à la plume rouge sur le chapeau, et inventant une relation particulière avec l'instituteur, *etc.* Cela dit, même s'ils avaient raté le générique d'ouverture, les téléspectateurs étaient en mesure de reconnaître à coup sûr que le film était tiré de *Cuore.* Les uns ont crié à la trahison, d'autres ont jugé que les changements servaient à mieux illustrer l'esprit animant le livre. Quoi qu'il en soit, je n'entends pas entrer dans ce genre de supputations.**

Le problème que je me pose est le suivant : un Pierre Ménard borgésien, ne connaissant pas le livre de De Amicis, aurait-il pu le réécrire en partant du téléfilm ? Ma réponse est très sceptique.

Prenons maintenant la première phrase de *Cuore :*

Oggi primo giorno di scuola. Passarono corne un sogno quei tre mesi di vacanza in campagna !

Voyons maintenant comment elle a été traduite dans une récente édition française *(Le livre Cœur)* :

Aujourd'hui c'est la rentrée. Les trois mois de vacances à la campagne ont passé comme dans un rêve !

Maintenant, toujours dans un esprit ménardien, j'ai fait une traduction italienne à partir du français, en essayant d'oublier le véritable incipit de *Cuore.* J'assure que j'ai travaillé sans l'avoir sous les yeux, avant de l'avoir relu et transcrit ci-dessus - et après tout, il ne s'agit pas d'un de ces incipit qui restent gravés dans nos mémoires comme *Quel ramo del lago di Como, La donzelletta vien dalla campagna, Longtemps je me suis couché de bonne heure, ou C'était à Mégara, faubourg de Carthage, dans les jardins d 'Hamilcar.* En me référant aux instructions du dictionnaire italien-français Boch, et en traduisant à la lettre, j'ai obtenu :

Oggi è il rientro a scuola. I tre mesi di vacanza in campagna sono passati come in un sogno !

On le voit, ma traduction du français ne donne pas un résultat tout à fait pareil à l'original, mais il permet de le reconnaître. Que manque-t-il? L'incipit à phrase nominale, ce passé simple (*Passarono*) au début de la deuxième phrase qui sert à dater le texte, et l'accent mis avant tout sur les trois mois plutôt que sur la fugacité des vacances. En revanche, le lecteur se trouve aussitôt *in medias res*, comme l'original le voulait. La réversibilité est presque totale sur le plan du contenu, mais réduite quant au style.

Venons-en à un cas plus embarrassant. Voici l'incipit d'une traduction française de *Pinocchio* (Gardair) :

Il y avait une fois...
« Un roi ! » diront tout de suite mes petits lecteurs.
« Non, mes enfants, vous vous êtes trompés.
Il y avait une fois un morceau de bois. »

Toujours en m'en tenant littéralement au dictionnaire, on peut traduire :

C'era una volta...
– Un re ! diranno subito i miei piccoli lettori.
– No, bambini miei, vi siete sbagliati. C'era una volta un pezzo di legno.

Si vous vous en souvenez, le vrai *Pinocchio* commence ainsi :

C'era una volta...
– Un re ! – diranno subito i miei piccoli lettori.
– No ragazzi, avete sbagliato. C'era una volta un pezzo di legno.

Il faut admettre que le retour à l'original donne de bons résultats. Voyons en revanche ce qui se passe avec une autre traduction (Cazelles) :

– Il était une fois...
– UN ROI, direz-vous?
– Pas du tout, mes chers petits lecteurs. Il était une fois... UN MORCEAU DE BOIS!

Première observation. *Il était une fois,* traduction correcte, est précédé d'un tiret, comme si c'était un personnage du récit qui parlait. Certes, quelqu'un parle, mais c'est le Narrateur, voix qui revient plusieurs fois au fil du texte

mais qui n'est pas une des *dramatis personae*. Admettons. Le hic, c'est que, dans la traduction, après qu'a été ouvert (illicitement) le premier tiret, ces petits *lecteurs* entrent en scène, introduits par le second tiret, comme s'ils faisaient partie d'un dialogue « réel ». Du coup, on ne sait pas si le *direz-vous* est adressé par les petits lecteurs à l'auteur, ou si c'est l'auteur qui, métanarrativement, commente une exclamation qu'il a lui-même attribuée aux lecteurs – les représentant donc comme des Lecteurs Modèles ou idéaux. Quant à ce que diraient les lecteurs réels, on ne le sait pas et on ne le saura jamais, car la voix de l'auteur a tué dans l'œuf toute leurs possibles extrapolations.

Cette fiction métanarrative de Collodi a une importance capitale car, placée aussitôt à la suite de *c'era una volta*, elle confirme le genre textuel comme récit pour enfants – et que ce soit vrai ou faux, que Collodi veuille s'adresser aussi aux adultes, cela est matière à interprétation. En revanche, si ironie il y a, elle s'instaure justement parce que le texte émet un signal textuel clair, et non une réplique de dialogue d'on ne sait qui. Et passons sur l'exclamatif final (toutefois plus acceptable dans un texte français que dans un texte italien) là où Collodi était plus sobre ; le point crucial est, je le répète, que dans l'original, le Narrateur prend l'initiative d'évoquer le fantasme des petits lecteurs naïfs, tandis que dans la version de Cazelles, nous sommes mis face à un dialogue entre qui parle et qui écoute comme s'il s'agissait de *dramatis personae*.

Ainsi, les deux traductions se situent sur deux positions différentes dans une échelle de réversibilité. Tant la première que la seconde garantissent une réversibilité presque totale sur le plan de la fabula proprement dite (elles racontent la même histoire que celle de Collodi), mais la première rend amplement réversibles quelques traits stylistiques et une stratégie énonciative, tandis que la seconde le fait moins. Certes, un petit lecteur français de la seconde traduction pourra savourer quand même sa fable, mais un lecteur critique perdrait les finesses métanarratives du texte original.

Cela nous dit (et j'ouvre ici une parenthèse) qu'un niveau de la Manifestation Linéaire, qui peut avoir une répercussion non négligeable sur le contenu, est aussi celui de graphèmes apparemment peu importants comme les guillemets ou les tirets introduisant un dialogue. J'ai dû prendre sérieusement le phénomène en considération quand j'ai traduit *Sylvie* de Nerval. Dans un

livre de genre narratif, dans presque tous les pays du monde, les répliques des dialogues s'ouvrent soit par un tiret, soit par des guillemets, mais il n'y a pas de solutions mixtes. Par exemple au XIX^{e} siècle, on faisait d'habitude comme ça :

A ce point Charles était furieux. – Tu m'entends? dit-il. – Oui, dit Jean. – Pas vrai, dit Charles. Tu es un salaud ! Et tira deux coups de pistolet.

Aujourd'hui on préfère d'habitude (en italien comme en anglais, par exemple) cette solution :

A ce point Charles était furieux. «Tu m'entends? » dit-il. « Oui », dit Jean. « Pas vrai », dit Charles. « Tu es un salaud ! » Et tira deux coups de pistolet.

Dans les romans français on procède d'une façon différente :

A ce point Charles était furieux. « Tu m'entends? dit-il. – Oui, dit Jean. – Pas vrai, dit Charles. Tu es un sataud ! » Et tira deux coups de pistolet.

La règle implicite est qu'on assume que tout récit ou roman a une partie purement narrative (où une voix raconte des événements) et une partie dialogique, de caractère « dramatique » ou mimétique, où sont mis en scène les personnages qui dialoguent, « en prise directe ». Voilà, les guillemets s'ouvrent pour mettre en scène ces espaces mimétiques. Comme les personnages continuent à parler, leurs interventions sont introduites par des tirets. Au moment où le dialogue se termine, sa fin est signalée par des guillemets fermants.

Normalement, en traduisant un roman français en italien, on néglige ce détail et on dispose les dialogues selon nos critères. Mais je me suis aperçu que, dans le texte de Nerval, le détail n'était pas négligeable. Pour mieux comprendre cette technique, voyons comment, selon le texte de la Pléiade (système français actuel), se présente un échange dialogique au premier chapitre :

Il jetait de l'or sur une table de whist et le perdait avec indifférence.–« Que m'importe, dis-je, lui ou tout autre ? Il fallait qu'il y en eût un, et celui-là me paraît digne d'avoir été choisi. – Et toi ? – Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus. »

Dans *La Revue des Deux Mondes* (où *Sylvie* est paru pour la première fois en 1853), l'échange s'ouvrait avec un tiret, sans guillemets, mais il se fermait avec des guillemets. La solution était tellement insensée que, dans l'édition définitive, parue dans le volume *Les Filles du Feu* (1854), le guillemet fermant est éliminé (le guillemet ouvrant restant bien sûr absent) :

II jetait de l'or sur une table de whist et le perdait avec indifférence. – Que m'importe, dis-je, lui ou tout autre ? Il fallait qu'il y en eût un, et celui-là me paraît digne d'avoir été choisi. – Et toi ? – Moi ? C'est une image que je poursuis, rien de plus.

Les choses sont-elles aussi simples ? Non, de temps en temps, aussi bien dans *La Revue des Deux Mondes* que dans *Les Filles du Feu*, un dialogue est inséré avec des guillemets, et parfois les guillemets et les tirets sont utilisés. Comme si cela ne suffisait pas, Nerval fait un abondant usage de ces mêmes tirets pour introduire des observations parenthétiques, marquer de brusques arrêts de la narration, des ruptures du discours, des changements de sujet, ou un discours indirect libre. Ainsi, le lecteur n'est jamais sûr de savoir si le tiret représente quelqu'un qui parle ou s'il introduit une rupture à l'intérieur de la pensée du narrateur.

On pourrait dire que Nerval était victime d'un *editing* peu rigoureux. Mais il tirait le meilleur parti de cet incident : en effet, cette confusion typographique influe sur l'ambiguïté du cours narratif[2]. C'est l'ambiguïté de l'utilisation des tirets qui, souvent, rend indéterminable cet échange de « voix » (l'un des motifs de la fascination de ce récit), mêlant plus encore la voix des personnages à celle du narrateur, confondant des événements que le narrateur présente comme réels et des événements qui sans doute n'ont eu lieu que dans son imagination, des mots qui nous sont présentés comme vraiment dits ou entendus et des mots rêvés, ou déformés par le souvenir.

D'où ma décision de laisser dans la version italienne les tirets et les guillemets tels qu'ils apparaissent dans *Les Filles du Feu*. De plus, pour un lecteur italien moyennement cultivé, ce jeu de tirets pourrait rappeler des romans lus dans de vieilles éditions, connotant mieux le récit comme un texte du XIX[e]. Un avantage non négligeable lorsque parfois, nous le verrons au chapitre 7, le texte traduit doit transporter le lecteur dans le monde et la culture où l'original a été écrit.

Donc, il peut y avoir réversibilité même au niveau graphique, à travers les signes de ponctuation et des conventions éditoriales, ainsi que nous l'avons vu pour *Pinocchio*. La réversibilité n'est pas nécessairement lexicale ou syntactique, elle concerne aussi des modalités d'énonciation.

3.2 Un continuum de réversibilité Cela dit, la réversibilité n'est bien sûr pas une mesure binaire (soit elle existe soit elle n'existe pas), mais matière à gradations infinitésimales. On va d'une réversibilité maximale, par exemple quand *John loves Lucy* devient *John aime Lucy*, à une réversibilité minimale. Si nous allons revoir le *Pinocchio* de Walt Disney, qui respecte une grande partie de la fable de Collodi (fût-ce en prenant des libertés, si bien que la Fée aux Cheveux Bleus devient la Fée Bleue tout court, et que le Grillon, de pédagogue plutôt rasoir, se transforme en un sympathique personnage de vaudeville), nous voyons que le début du film ne permet pas de reconstruire le début du récit verbal, et que, par ailleurs, on perd la stratégie énonciative de Collodi en tant que voix narrante[3].

Exemple de réversibilité minimale, voici sans doute le récit le plus bref de toute la littérature, dû à l'écrivain guatémaltèque Augusto Monterroso :

Cuando despertò, el dmosaurio todavia estaba allì. (Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là.)

S'il s'agissait de le traduire en d'autres langues (et cela vient d'être fait entre parenthèses), on verrait que, à partir du texte français, on remonterait à quelque chose de très semblable au texte espagnol. Imaginons maintenant qu'un metteur en scène veuille tirer de ce mini-récit un film, fût-ce d'une heure. Impossible pour le réalisateur de montrer un type qui dort, puis qui se réveille, et voit un dinosaure : il perdrait le sens inquiétant de ce *todavia (encore)*. Alors, il s'apercevrait que le récit, dans sa fulgurante simplicité, suggère deux interprétations : (i) le type est éveillé auprès d'un dinosaure, pour ne plus le voir, il s'endort, et à son réveil, le dinosaure est encore là ; (ii) le type est éveillé sans dinosaure dans les parages, il s'endort, il rêve d'un dinosaure, et à son réveil, le dinosaure de ses rêves est encore là. Convenez

que la seconde interprétation, surréaliste et kafkaïenne, est plus savoureuse que la première, mais même la première n'est pas exclue, s'il s'agissait d'un récit réaliste sur la préhistoire.

Le metteur en scène est coincé, il doit choisir une interprétation. Quel que soit son choix et quelle que soit la façon dont le spectateur la condensera en une macro-proposition, si on traduisait cette dernière, on n'arriverait pas à un texte aussi efficace que l'original. On aurait quelque chose comme :

ɹuand il se réveilla, le dinosaure qu'il avait essayé d'ignorer en s'endormant était encore là; b quand il se réveilla, le dinosaure auquel il avait rêvé était encore là.

Admettons que le metteur en scène choisisse la seconde interprétation. S'agissant d'un film, qui doit durer plus de quelques secondes, je ne vois, dans les limites de mon expérience mentale, que quatre possibilités : (i) on commence par donner à voir une expérience similaire (le personnage rêve du dinosaure, ensuite il se réveille, et il le voit encore), puis on développe une histoire avec une série d'événements, dramatiques et surréels, que le récit n'explicite pas, et qui peuvent expliquer cette expérience initiale, ou alors, on peut tout laisser dans le flou, de manière angoissante ; (ii) on représente une série d'événements plutôt quotidiens, on les complique et on termine par la scène du rêve et du réveil, dans une atmosphère dûment kafkaïenne ; (iii) on raconte des aspects de la vie du personnage en faisant apparaître, du début à la fin, de manière obsédante, l'expérience du rêve et du réveil; (iv) on fait un choix expérimental ou d'avant-garde, et simplement, pendant deux ou trois heures, on répète la même scène (rêve, réveil), et c'est tout.

Interrogeons maintenant les spectateurs – qui ne connaissent pas le mini-récit - de ces quatre films possibles, et demandons-leur de quoi parlent les films, ce qu'ils voulaient raconter. Vraisemblablement, les spectateurs des films (i) et (ii) identifieraient certains aspects de l'histoire, ou la morale suggérée, comme étant plus fondamentaux que l'expérience onirique, et j'ignore ce qu'ils répondraient, car je ne sais pas ce que le film aurait raconté en *plus.* Les spectateurs de la version (iii) synthétiseraient sans doute, disant que le film évoque une situation onirique récurrente à propos d'un dinosaure d'abord rêvé puis réel. Certes, ces derniers s'approcheraient au plus près du sens littéral du mini-récit, mais, à coup sûr, ils ne sauraient le restituer en mots avec la sécheresse figée de l'original. Ne parlons pas des spectateurs de la version (iv) qui, s'ils étaient des verbalisateurs pointilleux, produiraient la

synthèse suivante :

Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là Quand il se réveilla, le dinosaure était encore là

Il s'agirait, que vous le vouliez ou non, d'un autre récit, ou d'une poésie digne d'une anthologie du Groupe 63.

Nous aurions alors quatre situations de réversibilité minimale, même si la troisième ou la quatrième version permettraient, passez-moi l'expression, une réversibilité moins minimale que les deux versions précédentes. En revanche, si on prend la traduction française, on voit qu'il est très probable que, avec un bon dictionnaire, on revienne presque fatalement à l'original espagnol. Donc, nous aurions un cas de réversibilité optimale.

Ainsi, il existe un continuum de gradations entre réversibilités, et nous serions amenés à définir une traduction comme étant ce qui vise à rendre optimale la réversibilité.

Le critère de réversibilité optimale vaut pour des traductions de textes élémentaires, genre bulletin météorologique ou communication commerciale. Dans une rencontre entre ministres des Affaires étrangères ou hommes d'affaires de différents pays, il est souhaitable que la réversibilité soit vraiment optimale (sinon, on risquerait une guerre ou un krack boursier). En revanche, pour un texte complexe, un roman ou une poésie, le critère d'optimalité doit être largement revu.

Voyons par exemple le début de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de Joyce :

Once upon a time and a very good time it was there was a moocow coming down along the road...

Un principe de réversibilité raisonnable voudrait que les façons de parler et les phrases idiomatiques soient traduites non littéralement mais par l'équivalent dans la langue d'arrivée. Ainsi, si le traducteur anglais de *Pinocchio* devrait traduire *C'era una volta* par *Once upon a time*, de la même façon Cesare Pavese, en traduisant le roman de Joyce *Dedarus*[4], aurait dû faire

l'inverse. Au lieu de cela, la traduction de Pavese donne :

Nel tempo dei tempi, ed erano bei tempi davvero, c'era una *muuucca* che veniva giù per la strada... [Traduction littérale : Dans le temps des temps, et c'étaient de beaux temps vraiment, il y avait une *vaaa*che qui descendait la route...]

La raison pour laquelle Pavese a choisi cette traduction est évidente : il ne pouvait traduire *C'era una volta ed era davvero una bella volta*, trop bizarre en italien, et il ne pouvait pas non plus traduire par *C'era una volta ed erano bei tempi davvero* car il aurait perdu l'effet original. Avec sa solution, Pavese a même obtenu un petit effet de défamiliarisation car l'idiome anglais a, pour une oreille italienne, des accents très évocateurs et archaïques (entre autres, en termes de réversibilité littérale, il permettrait un retour à l'original quasi automatique). En tout cas, voilà une preuve de la façon dont le principe de réversibilité peut être entendu de manière très souple.

En proposant pour l'instant un critère d'optimalité plutôt prudent, on dira qu'est optimale la traduction qui permet de garder comme réversibles le plus grand nombre de niveaux du texte traduit, et pas forcément le seul niveau lexical de la Manifestation Linéaire.

3.3 Faire entendre

Selon Leonardo Bruni, qui écrivit en 1420 *De interpretatione recta*, le traducteur « doit se fier aussi au jugement de son ouïe pour ne pas abîmer et bouleverser ce qui (dans un texte) est exprimé avec élégance et sens du rythme ». Afin de préserver le niveau rythmique, le traducteur peut se dispenser de respecter à la lettre le texte source.

Lors d'un séminaire d'été sur la traduction, un collègue a donné aux étudiants un extrait du *Nom de la rose* – la description du portail de l'église – en anglais (par pur hasard, c'était, sur place, le seul livre disponible en anglais et en italien), et il leur a demandé de retraduire le passage en italien, en les menaçant bien sûr de confronter leurs exercices à l'original. Consulté par les étudiants, je leur ai conseillé de ne pas être troublés par le fait qu'il y ait un

original. Ils devaient considérer la page anglaise comme si c'était un original. Il leur fallait chercher le *propos* du texte.

Du point de vue du sens littéral, il s'agissait de la description de figures monstrueuses qui provoquaient chez le jeune Adso une impression de vertige. J'ai dit aux étudiants que si l'anglais parlait d'une *voluptuous woman, gnawed by foul toads, sucked by serpents...* le problème n'était pas tant de trouver le meilleur terme italien pour *gnawed,* pas plus que de décider ce que ces serpents suçaient. Je leur ai demandé de lire plutôt la page à haute voix, comme s'ils faisaient du rap, pour identifier le rythme que le traducteur (à considérer comme auteur original) y avait mis. Si, afin de respecter ce rythme, les serpents avaient dû mordre au lieu de sucer, l'effet aurait été aussi impressionnant. Il s'agit donc là d'un cas où le principe de réversibilité vacille, c'est-à-dire qu'il doit être pris en un sens plus ample que celui d'une réversibilité purement linguistique. Ici, il me paraissait juste de violer tout principe de correspondance lexicale (et de reconnaissabilité d'événements et d'objets), afin de rendre réversible, comme niveau prééminent, le rythme descriptif.

Voyons maintenant un passage de *Sylvie,* tiré du chapitre deux, qui décrit une danse sur le pré à côté d'un ancien château et la rencontre avec une image féminine qui, tout au long du récit, obsédera l'esprit et le cœur du protagoniste.

Voici le texte de Nerval :

J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille du hameau voisin, si vive et si fraîche, avec ses yeux noirs, son profil régulier et sa peau légèrement hâlée !... Je n'aimais qu'elle, je ne voyais qu'elle – jusque-là! A peine avais-je remarqué, dans la ronde où nous dansions, une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne. Tout d'un coup, suivant les règles de la danse, Adrienne se trouva placée seule avec moi au milieu du cercle. Nos tailles étaient pareilles. On nous dit de nous embrasser, et la danse et le chœur tournaient plus vivement que jamais. En lui donnant ce baiser, je ne pus m'empêcher de lui presser la main. Les longs anneaux roulés de ses cheveux d'or effleuraient mes joues. De ce moment, un trouble inconnu s'empara de moi.

Voyons maintenant quatre des traductions italiennes les plus connues et

répandues, et la mienne.

Io ero l'unico ragazzo nel girotondo. Vi avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Sylvie, una fanciullina del casale accanto, cosi vivace e cosi fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle lievemente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento! Avevo notato appena nel girotondo in cui si danzava una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, secondo le regole della danza, Adrienne si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Eravamo di eguale statura. Ci dissero di baciarci, mentre il coro e la danza giravano più svelti che mai. Dandole quel bacio non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi boccoli attorcigliati dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le gote. Da quell'attimo un turbamento sconosciuto si impadroni di me. (*Calamandrei)* Ero l'unico ragazzo del girotondo, dove avevo condotto la mia compagna ancora bambina, Silvia, una fanciullina del casale accanto, vivace e fresca, con i suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata... Non amavo che lei, non vedevo che lei, fino a quel momento ! E avevo appena notato nel girotondo in cui danzavamo una bionda alta e bella che chiamavano Adriana. D'un tratto seguendo le regole délia danza Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. La nostra statura era uguale. Ci dissero che dovevamo baciarci, mentre la danza e il coro giravano più vorticosamente che mai. Baciandola non potei fare a meno di stringerle la mano. Le lunghe anella attorcigliate dei suoi capelli d'oro sfiorarono le mie gote. Da quell'istante un turbamento strano si impossessô di me. (*Debenedetti*) Io ero l'unico ragazzo in quel girotondo, al quale avevo condotto Silvia, la mia giovanissima compagna, una fanciulletta del vicino villaggio, tanto viva e fresca, coi suoi occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!... Fino a quel momento non amavo che lei, non vedevo che lei! Avevo appena notato, nel girotondo che ballavamo, una ragazza bionda, alta e bella, che si chiamava Adriana. A un certo punto, seguendo le regole della danza, Adriana venne a trovarsi sola

con me nel centro del circolo : Le nostre stature erano uguali. Ci fu ordinato di baciarci, e la danza e il coro giravano sempre più animatamente. Nel porgerle il bacio, non seppi trattenermi dal premerle la mano. Le lunghe anella dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da quell'istante, un ignoto turbamento s'impadroni di me. (*Macrì*) Io ero il solo ragazzo in quel ballo al quale avevo condotto la mia compagna ancor giovinetta, Silvia, una bambina del villaggio vicino, cosi viva e fresca, con quegli occhi neri, il profilo regolare e la pelle leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, sino a quel momento ! Avevo notato appena, nel giro in cui ballavamo, una bionda, alta e bella, che tutti chiamavano Adriana. A un tratto, seguendo le regole della danza, Adriana si trovò sola con me in mezzo al cerchio. Le nostre stature erano eguali. Ci fu detto di baciarci, e la danza e il coro giravano più vivamente che mai. Dandole quel bacio, non potei fare a meno di stringerle la mano. I lunghi riccioli dei suoi capelli d'oro mi sfioravano le guance. Da questo istante, un turbamento sconosciuto s'impadronì di me. (*Giardini*) Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia compagna ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, cosi viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella, che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo, Adrienne si trovò sola con me, proprio al centro del cerchio. Eravamo di pari statura. Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia. Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto. (*Eco*)

Ces traductions sont sémantiquement correctes. Elles rendent avec « fidélité

» ce qui se passait dans le pré et suggèrent bien l'atmosphère que Nerval voulait recréer. Si les lecteurs tentaient, dictionnaire en main, de les retraduire en français, cela donnerait quelque chose d'assez semblable au texte nervalien – en tout cas, de tout à fait reconnaissable d'un point de vue « anagraphique[5] ». Cela dit, bien que des critiques l'aient souligné, j'avoue que, alors que je l'avais lu et relu tant de fois, ce n'est que lorsque je l'ai traduit que j'ai découvert un artifice stylistique souvent utilisé par Nerval, sans que le lecteur s'en rende compte (à moins qu'il ne lise le texte à haute voix – comme doit le faire un traducteur s'il veut en découvrir le rythme). Dans des scènes à haute tension onirique, on trouve des vers, tantôt des alexandrins complets, tantôt des hémistiches, tantôt des hendécasyllabes. Dans le passage cité, il y a au moins sept vers : un hendécasyllabe (*j'étais le seul garçon dans cette ronde),* des alexandrins très nets *(une blonde, grande et belle, qu'on appelait Adrienne* et *Je ne pus m'empêcher de lui presser la main)* et plusieurs hémistiches *(Sylvie, une petite jille; Nos tailles étaient pareilles; Les longs anneaux roulés).* En outre, il y a des rimes internes *(placée, embrasser, baiser, m'empêcher, presser* – tout cela en l'espace de trois lignes).

Souvent, on le sait, dans un texte en prose, la rime ou le mètre sont des incidents non désirés. Pas chez Nerval. En effet, je le répète, ces traits n'apparaissent que dans des scènes déterminées, quand il voulait évidemment (ou ne voulait pas consciemment, et son discours naissait ainsi car c'était la façon la plus adéquate de rendre son émotion) que l'effet soit ressenti de manière quasi subliminale.

En ce cas, le traducteur ne peut se soustraire au devoir de produire sur son lecteur le même effet, et dans les quatre traductions citées, on n'a pas, me semble-t-il, la volonté de recréer cet effet, à l'exception de quelques résultats, que je dirais fortuits car ils ne sont là que par la force d'une traduction littérale *(non amavo che lei/ non vedevo che lei* ou *una bionda alta e bella* – et, pour la dernière traduction, *eravamo di eguale statura).* Pour moi, en revanche, il s'agissait avant tout de reproduire cet effet, quitte à trahir la lettre. Mieux. Si, pour diverses raisons linguistiques, je ne pouvais rivaliser avec la solution nervalienne à une ligne donnée, je devais d'une manière ou d'une autre la récupérer une ligne en dessous.

Je redonne ma traduction, en soulignant en italique les vers que j'ai réalisés :

Ero il solo ragazzo in quella ronda, dove avevo condotto la mia *compagna*

ancora giovinetta, Sylvie, una fanciulla della frazione vicina, cosi viva e fresca, con i suoi occhi neri, il suo profilo regolare e la sua carnagione leggermente abbronzata!... *Non amavo che lei, non vedevo che lei, – sino a quel punto ! Avevo appena scorto, nel giro della danza, una bionda, alta e bella,* che chiamavano Adrienne. A un tratto, seguendo le regole del ballo. Adrienne si trovô sola con me, proprio al centro del cerchio. *Eravamo di* pari *statura.* Ci dissero di baciarci, e la danza ed il coro volteggiavano ancor più vivaci. Nel darle quel bacio, non potei trattenermi dallo stringerle la mano. *I lunghi anelli morbidi dei suoi capelli d'oro mi sfioravan la guancia.* Da quell'istante, mi prese un turbamento ignoto.

La substitution ne réussit pas toujours à la perfection. Face à *Nos tailles étaient pareilles*, je n'ai pu trouver un septénaire aussi doux, et je me suis enlisé dans un hendécasyllabe qui, s'il était isolé, aurait des accents martiaux (*Eravamo di pari statura*). Mais même en ce cas, dans le flux du discours, cette scansion me semble souligner la symétrie entre les deux personnages qui se font face.

Il est à noter que, pour trouver un vers satisfaisant, j'ai dû me permettre une licence lexicographique, c'est-à-dire employer un gallicisme. Je me réfère à *Ero io il solo ragazzo in quella ronda. Ronde* est un très beau mot « chantant », Nerval l'alterne avec *danse* et *cercle,* puisque tout le paragraphe est fondé sur un mouvement circulaire réitéré, *ronde* est répété deux fois, et *danse* trois. Or, *ronda* en italien ne signifie pas *danza,* même si le mot est employé en ce sens par D'Annunzio. Mais j'avais déjà utilisé une fois *ballo,* et trois fois *danza.* Si je n'avais rien eu d'autre pour construire mon hendécasyllabe, je me serais plié à l'emploi de *danza,* mais écrire *Ero io il solo ragazzo in quella danza* eût été disgracieux car les deux z de *ragazzo* auraient produit une allitération désagréable avec celui de *danza.* Je me suis donc trouvé dans l'obligation (avec grand plaisir) d'utiliser *ronda* (à l'instar d'une traduction de Mary Molino Bonfantini), et j'avais une excellente raison pour me faire pardonner ce gallicisme.

A d'autres endroits, bien sûr, on récupère l'effet. Dans : celle-ci entre en scène en glissant sur un septénaire, comme une ballerine en tutu. En italien, je n'ai pu lui offrir cette entrée en scène, même si j'ai sauvé l'hendécasyllabe

initial, et je me suis contenté de l'anticiper avec *la mia compagna ancora giovinetta*... Parfois, j'ai perdu des alexandrins et j'ai introduit des hendécasyllabes *(non vedevo che lei, sino a quel punto).* Impossible de rendre l'alexandrin *Je ne pus m'empêcher/de lui presser la main,* mais aussitôt après, au lieu de *Les longs anneaux roulés*, j'ai placé trois hémistiches, c'est-à-dire un alexandrin et demi. En somme, dans celui que j'ai cité et dans les paragraphes suivants, sur seize vers de Nerval, j'en ai sauvé seize, bien qu'ils ne soient pas toujours au même endroit que dans l'original, et je pense avoir fait mon devoir – du moins, si on ne les perçoit pas de prime abord, comme dans l'original.

J'étais le seul garçon dans cette ronde, où j'avais amené ma compagne toute jeune encore, Sylvie, une petite fille,

Bien sûr, je ne suis pas le seul traducteur à avoir tenté de rendre les vers cachés de *Sylvie*, et je trouve intéressant de poursuivre l'expérience sur d'autres passages en considérant trois traductions anglaises[6]. Les barres obliques – de mon fait – sont là pour mettre en évidence, au besoin, les césures métriques.

Au chapitre 3, l'évocation d'Adrienne (dans un demi-sommeil) donne ceci :

Fantôme rose et blond/ glissant sur l'herbe verte, à demi baignée de blanches vapeurs.

J'ai réussi à rendre : et, on le voit, après les deux septénaires, j'ai inséré un sénaire double. Parmi les traducteurs anglais, Halévy perd presque tout du rythme :

Fantasma rosa e bionda/lambente l'erba verde,/ appena bagnata di bianchi vapori

A rosy and blond phantom *gliding over the green grass* that lay buried in white vapor.

Aldington perd le vers initial, mais récupère après :

A rose and gold phantom *gliding over the green grass,/ half bathed in white*

mists.

Sieburth, comme moi, ajoute un vers, pour récupérer quelque perte précédente ou successive :

A phantom *fair* and *rosy/gliding* over the green *grass/* half *bathed* in white mist.

Un peu plus loin, on lit :

Aimer une religieuse sous la forme d'une actrice !.../ *et si c'était la même ?* – Il y a de quoi devenir fou! c'est un entraînement fatal où l'inconnu vous attire *comme le feu follet* – fuyant *sur les joncs d 'une eau morte* [ou bien : *comme le feu follet/- fuyant sur les joncs* d'une eau morte].

Il y a là un véritable alexandrin et trois hémistiches. Halévy me semble avoir réalisé certains rythmes par hasard, parce qu'une traduction littérale les faisait naître spontanément :

To love a non *in the form of an actress* ! – and suppose *it was one and the same* ! It was enough to drive one *mad*! *It* is *a fatal attraction* when the Unknown leads you on, *like the will-o'-the-wisp* that hovers over the rushes of a standing pool.

Aldington ne fait aucun effort, et son unique hémistiche est dû au fait que, comme pour les autres traducteurs, c'est la seule façon de traduire en anglais *feu follet:*

To love a nun in the shape of an actress... and suppose it was the same woman ? It is maddening It is a fatal fascination where the unknown attracts you *like the will-o*'*-the-wisp* moving over the reeds of still water.

Sieburth calsitalise deux alexandrins et deux hémistiches :

To be in love with a min/in the guise of an actress!... and what if they were one atid the same! *It is enough to drive one mad* – the fatal lure of the unknown *drawing one ever onward/ like a will o' the wisp/flitting over the*

rushes of a stagnant pool.

Moi j'ai perdu l'alexandrin initial mais, pour récupérer aussi d'autres pertes, j'en ai introduit trois :

Amare una religiosa sotto le spoglie d'una attrice!... *e se fosse la stessa ? C'è da perderne* il *senno !/ è un vortice fatale/ a cui vi trae l'ignoto,/fuoco fatuo che fugge/ su giunchi d'acqua morta...*

Peut-être ai-je trop enrichi le passage, mais j'étais séduit par son ton « chantant ». Je partais du principe que, s'il affleurait du tissu textuel des rythmes secrets, je devais me fier davantage au génie de la langue, suivre le flux naturel du discours, et réaliser tous ceux qui me venaient spontanément, plutôt que de me livrer à des calculs d'entrées et de sorties. Cela dit, Sieburth s'est refait dans le chapitre 14, où nous trouvons ces splendides phrases d'ouverture :

Telles sont les chimères/ qui charment et égarent/ au matin de la vie./ J'ai essayé de les fixer sans beaucoup d'ordre, mais bien des coeurs me comprendront. Les illusions *tombent l'une après l'autre,/comme les écorces d'un fruit,* et le fruit, c'est l'expérience. *Sa saveur est amère:* elle a pourtant quelque chose d'âcre qui fortifie.

On le voit, nous avons deux alexandrins, deux hémistiches, un hendécasyllabe. Une fois encore, les deux seuls vers qui survivent chez Halévy sont dus, me semble-t-il, au résultat automatique d'une traduction littérale :

Such are the charms that *fascinated and beguile us/ in the morning of life./ have tried to depict them* without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall, like leaves,* one after another, and the kernel that is left when they are stripped off is experience. That taste is bitter, but it has an acid flavor that act as a tonic.

Aldington fait un peu mieux (trois alexandrins et un hémistiche) :

Such are the delusions which charm and lead us astray *in the morning of life./ have tried to set them down* in no particular order, but there are *many hearts/ which will understand me.* Illusions fall one by one, *like the husks* of a *fruit,/* and the *fruit* is *experience.* Its taste is bitter, yet there is something sharp *about it which is tonic.*

Moi, j'ai essayé de me comporter honorablement :

Tali sono le chimere/che ammaliano e *sconvolgono/ all'alba della* vita. Ho cercato di fissarle senza badare all'ordine, ma molti cuori mi comprenderanno. Le illusioni cadono l'una dopo l'altra, *come scorze d'un frutto,/ e il frutto* è *l'esperienza./II suo sapore è amaro ;* e tuttavia esso ha qualcosa di aspro che tonifica.

Mais Sieburth a fait mieux, en réussissant presque toujours à placer les vers là où Nerval les avait placés :

Such are the chimeras/ that beguile and misguide us/ in the morning of life./ I have tried to set them down without much order, but many hearts will understand me. *Illusions fall away* one after another *like the husks of a fruit,/ and that fruit* is *experience./ It is bitter to the taste,/ but there is fortitude* to be found in gall...

A l'alinéa suivant, on lit :

Que me font maintenant/ tes ombrages et tes lacs,/ et même ton désert ?

Au début, j'avais traduit ainsi : *Che mi dicono ormai le tue fronde ombrose e i tuoi laghi, e il tuo stesso deserto*, pour récupérer le double sens *d'ombrages* (ce sont des feuilles, et elles donnent de l'ombre). Puis, pour respecter l'alexandrin, j'ai renoncé à l'ombre, et j'ai choisi :

Che mi dicono ormai/ le tue fronde e i tuoi laghi,/ e il tuo stesso deserto ?

J'ai perdu l'ombre, en espérant qu'elle reste évoquée et présupposée par les feuillages, mais j'ai respecté la métrique.

Dans certains cas, on est placé devant l'habituel dilemme : sauver quelque chose, et du coup, perdre quelque chose d'autre. Voyez à la fin du chapitre 2,

quand, dans le chant d'Adrienne sur le pré, il est dit que

la mélodie se terminait à chaque stance *par ces trilles chevrotants/ que font valoir si bien* les voix jeunes, quand elles imitent par un frisson modulé la voix tremblante des aïeules.

Il y a un vers évident, ainsi qu'un jeu d'allitérations qui suggère la voix des aïeules. Beaucoup de traducteurs italiens perdent le vers, et pour faire les allitérations, ils emploient en général *tremuli* pour *chevrotants* et *tremolante* pour *tremblante* (créant ainsi une répétition que je n'aime pas). Moi, j'ai tout misé sur l'allitération, en réalisant au moins quatre septénaires :

La melodia terminava a ogni stanza/ con quei tremuli trilli/ a cui san dar rilievo/ le voci adolescenti, quando imitano con un fremito modulato la voce trepida delle loro antenate.

En conclusion, plusieurs fois au cours de la traduction de ces passages, j'ai renoncé à une réversibilité lexicale et syntaxique, car je considérais que le niveau pertinent était le niveau métrique, et c'est sur celui-ci que j'ai joué. Donc, je me souciais moins d'établir une réversibilité littérale que de provoquer *un effet identique* à celui que le texte, selon mon interprétation, voulait provoquer chez le lecteur[7].

Si licet, je voudrais citer une page de Terracini (1951) sur la traduction que fit Foscolo du *Voyage sentimental* de Sterne. En reprenant une observation de Fubini, examinons un extrait de l'original qui dit :

Hail, ye small sweet courtesies of life, for smooth do ye make the road of it.

Foscolo traduit :

Stiate pur benedette, o lievissime cortesie ! Voi spianate il sentiero della vita.

Les historiens de la littérature Fubini et Terracini soulignaient combien Foscolo se détachait de la lettre, et combien sa sensibilité se substituait à celle de Sterne. Toutefois, ajoutait Terracini, Foscolo fait preuve d'une « plus grande fidélité au texte, à la fois substantielle et formelle », laquelle « se manifeste en un rythme rendu en écho librement mais fidèlement, avec une proportion telle de clauses afin que l'onde expressive se concentre et se détende comme le veut et le suggère l'original » (Terracini 1951, édition 1983 : 82-83).

3.4 Reproduire le même effet

A ce stade, on peut laisser tomber des concepts ambigus comme similarité de signification, équivalence et autres arguments circulaires, mais aussi l'idée d'une réversibilité purement linguistique. Désormais, au lieu d'équivalence de signifié, beaucoup d'auteurs disent *équivalence fonctionnelle* ou *skopos theory :* une traduction (surtout dans le cas de textes à finalité esthétique) *doit produire le même effet que celui que visait l'original.* On parle alors *d'égalité de valeur d'échange*, qui devient une *entité négociable* (Kenny 1998 : 78). Le cas extrême serait de traduire Homère en prose au motif que le genre épique était à l'époque d'Homère ce que la prose narrative est de nos jours[8].

Naturellement, cela implique que le traducteur fasse une hypothèse interprétative sur l'effet prévu par l'original, et j'accepte volontiers l'observation de Dusi (2000 : 41) qui suggère que le concept d'effet à reproduire pourrait être reconduit à mon idée *d'intentio operis* (Eco 1979 et 1990).

Interpellé par les observations de Terracini, je suis allé revoir le début du texte de Sterne et celui de la traduction de Foscolo, et les voici mis en regard :

They order, said I, this matter better in France. – You have been in France? said my gentleman, turning quick upon me, with the most civil triumph in the world. – Strange ! quoth I, debating the matter with myself. That one and twenty miles sailing, for 'tis absolutely no further from Dover to Calais, should give a man these rights : – l'Il look into them : so, giving up the argument, – I went straight to my lodgings, put up half a dozen shirts and a black pair of silk breeches, –

« the coat I have on », said I, looking at the sleeve, « will do ; » – took a place in the Dover stage ; and the packet sailing at nine the next morning, – by three I had got sat down to my dinner upon a fricaseed chicken, so incontestably in France, that had I died that night of an indigestion, the whole world could not have suspended the effects of the droits d'aubaine; – my shirts, and black pair of silk breeches, – portmanteau and all, must have gone to the King of France; – even the little picture which I have so long worn, and so often have told thee, Eliza, I would carry with me into my grave, would have been torn from my neck !

A questo in Francia si provvede meglio – diss'io.

– Ma, e vi fu ella ? – mi disse quel gentiluomo ; e mi si volse incontro prontissimo, e trionfò urbanissimamente di me.

- Poffare! – diss'io, ventilando fra me la questione – adunque ventun miglio di navigazione (da Douvre a Calais non si corre né piú né meno) conferiranno si fatti diritti ? Vo' esaminarli. – E, lasciando andare il discorso, m'avvio diritto a casa : mi piglio mezza dozzina di camicie, e un paio di brache di seta nera.

– L'abito che ho indosso – diss'io, dando un'occhiata alla manica – mi farà.

Mi collocai nella vettura di Douvre : il navicello veleggiô alle nove del di seguente : e per le tre mi trovai addosso a un pollo fricassé a desinare – in Francia – e si indubitabilmente che, se mai quella notte mi fossi morto d'indigestione, tutto il génère umano non avrebbe impetrato che le mie camicie, le mie brache di seta nera, la mia valigia e ogni cosa non andassero pel droit d'aubaine in eredità al re di Francia – anche la miniatura ch'io porto meco da tanto tempo e che io tante volte, o Elisa, ti dissi ch'io porterei meco nella mia fossa, mi verrebbe strappata dal collo.

Inutile de chercher les infidélités littérales. Nous connaissons Sterne et son style. Ce qui frappe, c'est la façon dont Foscolo (dont on connaît l'inspiration « noblement » néo-classique), tout en employant une langue qui lui était aussi familière qu'au lecteur italien du XIX^{e} siècle, a réussi à rendre le ton de

conversation, railleur et enlevé de l'original. Sa fidélité stylistique allait jusqu'aux expressions françaises employées par Sterne, qu'il conserve - précise-t-il en note - en hommage au plurilinguisme de son modèle.

Voilà un bel exemple de respect, fût-il non littéral, de l'intention du texte.

1 Cf. Roman Jakobson (1987).

2 En outre, *Sylvie* est caractérisé par le fait que, apparemment, la narration est à la première personne, faite par un protagoniste qui réfère des événements de sa vie passée ; mais souvent, intervient une instance narrative supérieure, comme si la voix de cet Auteur qui a donné la parole à son personnage se faisait entendre, en commentant ce que le personnage-narrateur dit. Cf. « Relecture de *Sylvie* » *in* Eco (1999b) et le premier chapitre de Eco (1994).

3 Celui qui raconte dans le film, c'est Jiminy Cricket, personnage parmi les personnages, et par conséquent, selon les distinctions posées par Genette (1972), un récit hétérodiégétique est devenu homodiégétique.

4 Voir à ce sujet l'analyse pertinente de Parks (1997).

5 Entre autres, il est à noter que toutes tes traductions conservent le même nombre de lignes que l'original.

6 Ludovic Halévy (1887), Richard Aldington (1932) et Richard Sieburth (1995). J'ai négligé la traduction de Geoffrey Wagner (*Sylvie*, New York, Grove Press) et je considère que, dans tous les cas, la traduction de Sieburth est la meilleure des quatre.

7 Taylor (1993) s'arrête sur quelques passages de la traduction anglaise du *Nom de la rose* et en particulier, il considère des cas d'allitération et d'assonance, ou des solutions d'inversion syntaxique. Il admet qu'une expression comme *sconvolti* i *volti* ne peut avoir un équivalent en anglais, tandis qu'il souligne comme des succès des cas tels *que folgorato l'uno da una diletta costernazione, trafitto l'altro da un costernato diletto* qui devient *this one thunderstruck by a pleasurable consternation, that one pierced by a consternated pleasure.*

8 La littérature sur ce sujet est vaste. Cf. par exemple Nida (1964) et Bassnett (1980). Sur l'équivalence fonctionnelle, cf. Mason (1998) et Vermeer (1998); sur la *skopos theory*, Schäffner (1998). Sur ces différences, voir Dusi (2000 : pp. 36 et suiv.). Cf. aussi Kenny (1998) où sont énumérés les différents types d'équivalence : référentielle ou dénotative, connotative, text-normative (chez Koller 1989, sur l'identité d'effet), pragmatique, dynamique, formelle, textuelle, fonctionnelle. Voir aussi Dusi (1998) pour des tactiques locales d'équivalence.

4

SIGNIFICATION, INTERPRÉTATION, NÉGOCIATION

En traduisant *Sylvie* de Nerval, j'ai dû rendre compte du fait que les maisons de Loisy - le village où vit la protagoniste -, la maison de la tante - que Sylvie et le Narrateur visitent à Othys - sont toutes des *chaumières. Chaumière* est un très beau mot qui n'existe pas en italien. Les traducteurs ont opté diversement pour *capanna, casupola, casetta,* ou *piccola baita,* et Richard Sieburth traduit par *cottage.*

Or, le terme français exprime au moins cinq propriétés. Une chaumière est : (i) une maison de paysans, (ii) petite, (iii) en général en pierre, (iv) au toit de chaume, (v) humble. Lesquelles de ces propriétés sont pertinentes pour le traducteur italien? Impossible d'utiliser un seul mot, surtout si on doit ajouter, comme au chapitre 6, que la *petite chaumière* de la tante était en *pierres de grès inégales.* Il ne s'agit ni d'une *capanna* (qui en italien serait en bois ou en paille), ni d'une *casetta* (car elle a un toit en chaume, alors qu'une casetta italienne a un toit en tuiles et n'est pas forcément une pauvre demeure), ni d'une *baita* (grossière construction de montagne, refuge provisoire). Le fait est que, dans maints villages français de l'époque, les maisons des paysans étaient ainsi, sans être pour autant des petites villas ou de pauvres cabanes.

Il faut donc renoncer à certaines des propriétés (en les explicitant toutes, on en arrive à une définition dictionnairique, et on perd le rythme), et ne sauver que celles qui sont importantes pour le contexte. Ainsi, j'ai préféré renoncer au toit de chaume pour les maisons de Loisy, afin de mettre en évidence qu'il s'agissait de « maisonnettes en pierre ». J'ai perdu quelque chose, mais j'ai déjà dû employer trois mots au lieu d'un. Quoi qu'il en soit, en précisant - ce que fait Nerval, d'ailleurs - que ces maisons sont décorées de vignes et de roses grimpantes, il est clair qu'il ne s'agit pas ici de misérables cabanes.

Voici le texte original et ma traduction :

Voici le village au bout de la sente qui côtoie la forêt : vingt chaumières

dont la vigne et les roses grimpantes festonnent les murs.

Ecco il villaggio, al termine del sentiero che fiancheggia la foresta : venti casupole in pietra ai cui muri la vite e la rosa rampicante fanno da festone.

Pour la maison de la tante, le texte dit qu'elle est en grès. Or, le terme italien, *arenaria*, évoque des pierres bien carrées (je pense à la belle demeure en *arenaria* où vit d'habitude Nero Wolfe, que tous les lecteurs italiens de Rex Stout connaissent – puisque c'est ainsi qu'on traduit *sandstone).* On pouvait dire, en suivant le texte, que la maison est en *arenaria* avec des pierres inégales, mais la précision, en italien, occulte le fait que le toit est en chaume. Pour donner au lecteur italien contemporain une impression visuelle de la maison, j'ai abandonné le détail du grès (somme toute négligeable), j'ai parlé d'une maisonnette en pierres, en précisant que le toit était en chaume; je laissais ainsi imaginer, me semble-t-il, que ces murs en pierres constituaient un *opus incertum.* Je le répète, la précision - les murs sont revêtus de « treillages de houblon et de vigne vierge » - devrait faire comprendre que la maison n'est pas une masure. Sieburth a fait un autre choix : il ne cite pas les toits de chaume mais l'inégalité des pierres. Sa traduction est certes plus littérale, mais il me semblait que ces toits de chaume plus les treillages de houblon rendaient mieux l'idée de cette habitation rustique mais coquette :

Nerval : La tante de Sylvie habitait une petite chaumière bâtie en pierres de grès inégales que revêtaient des treillages de houblon et de vigne vierge.

Eco : La zia di Sylvie abitava in una casetta di pietra dai tetti di stoppia, ingraticciata di luppolo e di vite selvatica.

Sieburth : Sylvie's aunt lived in a small cottage built of uneven granite fieldstones and covered with trellises of hop and honey suckle.

Dans ces deux cas, je n'ai pas tenu compte de tout ce qu'un dictionnaire français propose à l'entrée *chaumière.* J'ai *négocié* les propriétés qui me paraissaient pertinentes par rapport au contexte - et aux objectifs que le texte s'était fixés (me dire que ces maisons étaient de petites constructions de village, humbles sans être pauvres, bien tenues et joyeuses, etc.).

4.1 Signifiés et interprétants On a dit que, ne pouvant identifier le signifié par la synonymie, il ne restait qu'à le comprendre comme ce

qu'une entrée de dictionnaire ou d'encyclopédie fait correspondre à un terme donné. Au fond, le critère semble valable, même pour éviter des phénomènes d'incommensurabilité entre langues, puisqu'un bon dictionnaire français devrait m'expliquer dans quels contextes le mot *bois* signifie *legname da costruzione* et dans quels autres il signifie *legno lavorato* ou *bosco.*

Ce critère est cohérent avec une sémiotique inspirée de Charles Sanders Peirce (celui qu'Altavista croyait impliqué dans une histoire de sablières).

L'interprétant d'un *representamen* (qui est toute forme exprimée de signe, pas nécessairement un terme linguistique, mais certainement aussi un terme linguistique, une phrase, ou un texte entier) est, d'après Peirce, une autre représentation référée au même « objet ». En d'autres mots, pour établir le signifié d'un signe, il est nécessaire de le remplacer par un autre signe ou un ensemble de signes, et ainsi de suite *ad infinitum* (CP 2 300). Selon Peirce, un signe est « toute chose qui détermine quelque chose d'autre (son interprétant) à se référer à un objet auquel lui-même se réfère [...] de la même façon, l'interprétant devenant à son tour un signe, et ainsi de suite à l'infini ».

Négligeons le fait que Peirce ajoute : « Mais une série sans fin de représentations, chacune représentant celle qui est derrière elle, peut être conçue comme ayant un objet absolu qui soit sa propre limite »; plus loin, il définit cet objet absolu non comme objet mais comme habitude comportementale, et il l'entend comme interprétant final (CP 4.536 ; 5.473, 492). L'interprétant final d'une traduction de *Sylvie* de Nerval peut être l'une de nos diverses dispositions à voir l'amour malheureux, le temps, la mémoire (comme, d'ailleurs, ce fut le cas pour Proust[1], et nous souhaiterions bien sûr que cette disposition produite par la traduction fût égale à celle que produit le texte original français. Mais je crois que, pour obtenir ce que Peirce entendait par interprétant final (qui, de notre point de vue, est le sens profond et l'effet conclusif d'un texte), il faut résoudre les problèmes de traduction à des niveaux d'interprétation intermédiaire.

Au niveau lexical, l'interprétant pourrait même être un synonyme (dans ces rares cas où nous pouvons en trouver un, comme cela se produit, même pour les exceptions déjà vues, avec *husband*, *mari*, *marito*), un signe dans un autre système sémiotique (je peux interpréter le mot bois en faisant voir le dessin d'un bosquet), le doigt pointé sur un objet isolé qui est montré comme

représentant de la classe des objets auquel il appartient (pour interpréter le mot bois j'indique un bout de bois), une définition, une description. Selon Peirce, l'interprétant peut même être un discours complexe qui traduit mais aussi développe de manière inférentielle toutes les possibilités logiques impliquées par le signe, un syllogisme déduit d'une prémisse régulière, à tel point que c'est à la lumière d'une théorie des interprétants que l'on peut entendre la Maxime Pragmatique de Peirce : « Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet [CP 5.402]. » En développant au maximum toutes les connaissances que nous avons à propos des bois, nous pouvons comprendre de mieux en mieux quelle est la différence entre traverser un bosquet et traverser une forêt.

Pour en revenir à *chaumière,* disons que la série de ses interprétants est donnée en premier lieu par les propriétés que j'ai énumérées d'abord, puis par des images de ce type d'habitation, par toutes les inférences que l'on peut tirer des interprétants précédents (entre autres, le fait que « si chaumière alors non gratte-ciel »), pour finir par toutes les connotations rurales que le terme évoque et par les citations des occurrences du terme dans le texte de Nerval (une chaumière est ce type de maisonnette qu'habitaient Sylvie et sa tante), *etc.*

Mais l'interprétant peut être une réponse comportementale et émotionnelle. Peirce parle *d'energetic interpretant,* au sens où un éclat de rire peut être entendu comme l'interprétation d'une phrase spirituelle (celui qui ignore la langue dans laquelle a été dite cette boutade peut, par le rire qu'elle provoque, en inférer qu'il s'agit d'une affirmation drôle). Toutefois, cette notion si vaste d'interprétant, justement, nous dit que, si une traduction est bien une interprétation, une interprétation n'est pas toujours une traduction. En effet, le rire qui suit le mot d'esprit m'informe qu'il s'agit d'un mot d'esprit, mais il n'en explicite pas le contenu (cf. Short 2000 : 78).

Donc, pour traduire, il ne suffit pas de produire un interprétant du terme, de l'énoncé ou du texte original. Selon Peirce, l'interprétant est ce qui me fait savoir quelque chose de plus, et en effet, si j'interprète *rat* comme « mammifère rongeur », j'apprends, sur le rat, des caractéristiques que j'ignorais peut-être auparavant. Mais si le traducteur italien de *La Peste* avait dit que le docteur Rieux voyait sur les marches le cadavre d'un mammifère rongeur, il n'aurait pas (à la lumière du bon sens, si vous me passez l'expression) rendu

service au texte original. En outre, l'interprétant peut parfois me dire quelque chose de plus qui, par rapport au texte à traduire, est quelque chose de moins. Le cas du rire qui suit la boutade est typique. Si je ne traduis pas la boutade qui a fait rire et que je me contente de dire qu'elle a fait rire, je n'ai pas indiqué si celui qui l'a dite est un banal bon vivant ou un génial disciple d'Oscar Wilde.

4.2 Types cognitifs et contenus nucléaires Je vais recourir très souvent à l'idée de négociation pour expliquer les processus de traduction, car c'est sous l'enseigne de ce concept que je placerai la notion, jusqu'alors plutôt insaisissable, de signification. On négocie la signification que la traduction doit exprimer parce qu'on négocie toujours, au quotidien, la signification que nous attribuons aux expressions que nous utilisons. Du moins, c'est ce que j'ai proposé dans *Kant et l'ornithorynque* (Eco 1997), et je reprendrai, vous me le pardonnerez, les distinctions que je posais dans cet ouvrage, entre Type cognitif, Contenu Nucléaire et Contenu Molaire.

Au-delà de toute théorie, les gens s'accordent en général pour reconnaître certains objets, admettre intersubjectivement que c'est un chat qui traverse la rue et non un chien, qu'un édifice de deux étages est une maison et un autre de cent étages un gratte-ciel, *etc.* En ce cas, il faut postuler que nous possédons (quelque part, dans le cerveau, l'esprit, l'âme ou ailleurs) un schéma mental à partir duquel nous sommes en mesure de reconnaître une occurrence d'un objet donné. Je renvoie au livre que je viens de citer pour le débat philosophique et psychologique sur la nature de ces schémas, que j'ai définis par *Types Cognitifs.* Reste que ces schémas, on peut les postuler pour expliquer les phénomènes de consensus intersubjectif dans la reconnaissance, ainsi que la constance statistique avec laquelle les gens réagissent à peu près pareil à des mots ou des phrases (par exemple, *dans la cour, il y a un chat* ou *passe-moi le lait)*, mais on ne peut ni les « voir » ni les « toucher » (tout au plus peut-on saisir les schémas que nous avons dans la tête, mais on ne peut rien dire de ceux qui habitent la tête des autres).

Nous ignorons ce que quelqu'un a à l'esprit quand il reconnaît un rat ou comprend le mot rat. Nous ne le savons qu'après que ce quelqu'un a *interprété* le mot *rat* (fût-ce en indiquant du doigt le rat ou le dessin d'un rat) pour

permettre à quelqu'un d'autre, qui n'a jamais vu de rats, de les reconnaître. Nous ignorons ce qui se passe dans la tête de celui qui reconnaît un rat, mais nous savons à travers quels interprétants quelqu'un explique aux autres ce qu'est un rat. Cet ensemble d'interprétations exprimées, je l'appellerai le *Contenu Nucléaire* du mot *rat.* Le Contenu Nucléaire est visible, tangible, confrontable intersubjectivement parce qu'il est physiquement exprimé par des sons, et, si nécessaire, des images, des gestes, voire des sculptures en bronze.

Le Contenu Nucléaire, ainsi que le Type Cognitif qu'il interprète, ne représente pas tout ce que nous savons sur une unité de contenu donnée. Il représente les notions minimales, les qualités requises élémentaires pour reconnaître un objet donné ou comprendre un concept donné - et comprendre l'expression linguistique correspondante.

Comme exemple de Contenu Nucléaire, j'emprunte à Wierzbicka une suggestion à propos du *rat* (1996 : 340 et suiv.). Si la définition du terme *rat* doit permettre de pouvoir identifier un rat, du moins de nous le représenter mentalement, il est évident qu'une définition strictement dictionnairique telle que «mammifère, muridé, rongeur » (qui se réfère aux *taxa* des classifications naturalistes) est insuffisante. Mais tout aussi insuffisante se révèle être la définition que propose l'*Encyclopedia Britannica,* qui part d'une classification zoologique, spécifie les zones où le rat prolifère, s'attarde sur ses processus de reproduction, sa vie sociale, ses rapports avec l'homme et le milieu domestique, *etc.* Qui n'aurait jamais vu de rat se trouverait dans l'impossibilité de l'identifier à partir de cet énorme recueil de données très organisé.

A ces deux définitions, Wierzbicka oppose sa propre définition *folk*, qui contient exclusivement des termes primitifs, occupe deux pages et se compose d'items de ce type :

Les gens les appellent Rats - Les gens croient qu'ils sont tous du même type - Parce qu'ils viennent de créatures du même type - Les gens pensent qu'ils vivent dans des endroits où vivent les gens - Parce qu'ils veulent manger les choses que les gens gardent pour manger - Les gens ne veulent pas qu'ils vivent là [...] Une personne pourrait en tenir un en main – (Beaucoup ne veulent pas les tenir en main.) Ils sont grisâtres ou brunâtres - Ils se voient facilement – (certaines créatures de ce type sont blanches) [...]
Ils ont des pattes courtes - C'est pourquoi quand ils se déplacent, on ne

voit pas leurs pattes bouger, et on dirait que leur corps entier touche le sol [...]
Leur tête semble ne pas être séparée du corps - Le corps entier semble une petite chose avec une queue longue et fine et sans poils – Le front est pointu – Et il a quelques poils durs qui pointent des deux côtés – Ils ont deux oreilles rondes sur le sommet de la tête - Ils ont des petites dents effilées avec lesquelles ils mordent.

Si l'on faisait un jeu de société où une personne décrit verbalement un objet à une autre personne qui doit le reproduire (en mesurant à la fois les capacités verbales du premier sujet et les capacités visuelles du second), le second sujet répondrait sans doute à la description stimulus proposée par Wierzbicka en dessinant une image comme celle de la Figure 6:

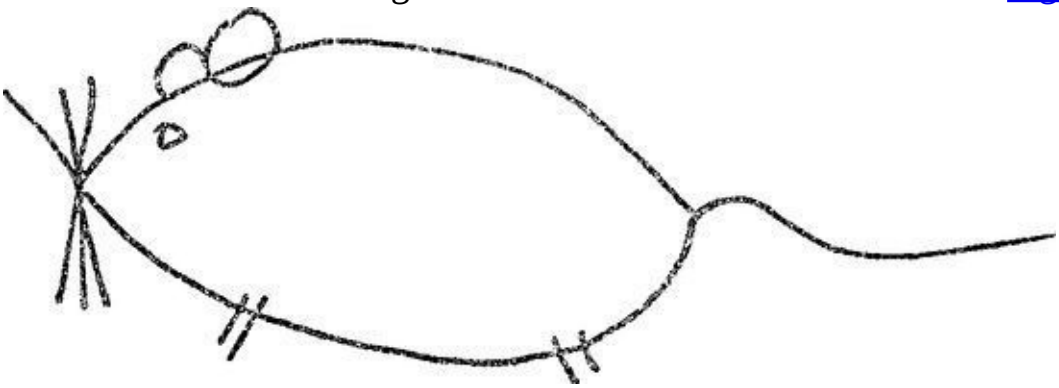


***Figure** 6*

J'ai parlé de conditions minimales. En effet, un zoologue sait, sur les rats, une foule de choses qu'un locuteur normal ignore. Il s'agit d'une « connaissance élargie », qui comprend des notions non indispensables à la reconnaissance perceptive (par exemple, que les rats sont utilisés comme cobayes ou qu'ils sont porteurs de telle ou telle maladie, outre le fait que, zoologiquement parlant, ce sont des *mus*). Nous parlerons, pour cette compétence élargie, de *Contenu Molaire*.

Un zoologue possède, sur le rat, un Contenu Molaire supérieur à celui des locuteurs normaux, et c'est au niveau du Contenu Molaire que se produit cette division du travail linguistique dont parle Putnam (1975), et que je préférerais définir comme division du travail culturel. Au niveau du Contenu Nucléaire, il devrait y avoir un consensus généralisé, fût-ce avec quelques effrangements et zones d'ombre, tandis que le Contenu Molaire, qui prend des formats divers

selon les sujets, représente un vaste ensemble de compétences sectorielles. Disons que la somme des Contenus Molaires s'identifie avec l'Encyclopédie en tant qu'idée régulatrice et postulat sémiotique dont on parlait dans Eco 1984 § 5.2.

Un zoologue connaît la différence entre une souris et un rat, tout comme devrait la connaître le traducteur d'un traité de zoologie. Mais supposons qu'un zoologue et moi nous voyions, dans une pièce, jaillir une petite forme fuselée. Tous les deux, nous nous écrierions *Attention, une souris!* En ce cas, tous les deux, nous nous serions référés au même Type Cognitif. Le zoologue aurait, pour ainsi dire, réduit son patrimoine de connaissances au format des miennes - même s'il avait reconnu une sous-espèce de muridés qui, dans ses traités, a un nom bien précis et des caractéristiques particulières. Il aurait accepté de s'aligner sur mon Contenu Nucléaire. Il se serait produit, instinctivement, entre le zoologue et moi, un implicite acte de négociation.

4.3 Négocier : souris ou rat?

Il serait facile de dire que, dans un processus de traduction où il doit rendre le terme *mouse, souris, topo* ou *Maus*, le traducteur devrait choisir ce terme qui, dans sa langue, transporte le mieux le Contenu Nucléaire correspondant. Mais cela, c'est ce que fait l'auteur d'un dictionnaire bilingue. Un traducteur traduit des textes, et, après avoir clarifié le Contenu Nucléaire d'un terme, il peut décider, par fidélité aux intentions du texte, de négocier d'importantes violations d'un principe abstrait de littéralité.

Supposons que nous ayons à juger certaines traductions italiennes de la scène de *Hamlet* (III, 4) où Hamlet, s'écriant *How now*! *A rat ?,* dégaine son épée et transperce la tenture, tuant ainsi Polonius. A ma connaissance, toutes les versions italiennes traduisent *Cosa c'è, un topo* ? ou *Come ? Un topo* ? Je ne doute pas que beaucoup de ces traducteurs savaient que *rat* signifie en anglais « any of numerous rodents *(Rattus* and related genera) differing from the related mice by considerably larger size and by structural details », mais que cela signifie aussi, par connotation, « a contemptible person » (et c'est en ce sens que l'emploie Shakespeare dans *Richard III),* et que *to smell a rat* signifie flairer une odeur de complot. Or, le mot italien *ratto* n'a pas ces connotations, et en outre, il pourrait suggérer l'idée de « rapidité » puisque l'adjectif *ratto* signifie rapide. De plus, chaque fois que quelqu'un est effrayé

par un rongeur (il suffit de songer à ces scènes de comédie où les femmes grimpent sur une chaise en relevant leur jupe, et où les messieurs s'emparent d'un balai), le cri traditionnel est : *un topo !* [une souris!]

Par conséquent, pour rendre au lecteur italien le cri de surprise et de (fausse) alarme de Hamlet, il me semble préférable de lui faire crier *un topo* ? plutôt que *un ratto ?* Certes, on perd les connotations négatives de *rat,* mais on les aurait perdues de toute façon. Si, en traduisant Camus, il était indispensable de mettre en évidence la grosseur de ces rongeurs, pour Shakespeare, le plus important est de rendre la vivacité, la spontanéité, le ton familier de la scène, et de justifier la réaction que le cri peut provoquer.

Si elle nous permet de manier une idée d'équivalence de signifié moins insaisissable, la notion de Contenu Nucléaire constitue toutefois une limite inférieure, un réquisit minimal des processus de traduction, mais pas un paramètre absolu. Pour le texte de Camus, il n'y avait pas grand-chose à négocier, il n'y avait qu'à utiliser le terme qui pouvait évoquer chez le lecteur italien le même Contenu Nucléaire que *rat* évoque chez le lecteur français. En revanche, pour traduire *chaumière* (sans remplacer un mot unique par une longue définition qui aurait altéré le rythme du texte), j'ai dû certes tenir compte du Contenu Nucléaire exprimé par ce mot, mais, par rapport à la richesse de ce contenu, j'ai dû négocier quelques pertes.

Gadamer disait (1960 : tr. fr. pp. 407-408) :

Quand, dans notre traduction, nous voulons souligner un trait du texte original qui nous semble particulièrement important, nous ne pouvons le faire qu'aux dépens d'autres traits ou au prix de leur élimination. Or, voilà précisément l'attitude qui est pour nous celle de l'interprétation. [...] Mais dans la mesure où il n'est jamais en situation d'offrir véritablement une expression à toutes les dimensions de son texte, cela signifie pour [le traducteur] un renoncement constant.

Ces réflexions nous induisent à conclure que l'idéal de la réversibilité, traité au chapitre précédent, est limité par des sacrifices nombreux et médités. Réfléchissons à la véritable idée de signifié que cachent des théories

sémantiques apparemment très différentes. Pour une théorie vérifonctionnelle, le signifié, ce n'est pas, comme on l'affirme en général, ce qui est vrai dans le monde de référence : c'est tout ce qui s'ensuivrait d'un énoncé, si cet énoncé était vrai (s'il était vrai que Philippe est célibataire, alors il serait aussi vrai que Philippe est un mâle adulte non marié). Pour une théorie cognitiviste, mais dans la lignée de réminiscences wittgensteiniennes, comprendre un énoncé signifie savoir agir de manière conforme au contenu de la phrase. Enfin, et je reprends la Maxime Pragmatique de Peirce, en considérant les effets que les objets de notre conception pourraient avoir comme conséquences pratiques, notre conception de ces effets serait la totalité de notre conception de l'objet.

Si le signifié d'un terme est tout ce qu'on peut inférer de la pleine compréhension de ce terme, alors, dans des langues différentes, des termes apparemment synonymes permettent ou non d'élaborer ces mêmes inférences. Si je traduis *chaumière* par *casetta*, j'ai exclu les toits de chaume, mais aussi le fait qu'il sera imprudent de grimper sur le toit d'une chaumière pour lancer des feux d'artifice (tandis que ce serait possible sur le toit en tuiles d'une *casetta).* Feux d'artifice mis à part, il est important pour *Sylvie* que, de la *chaumière,* on puisse inférer la condition humble des habitants. Si je traduis *home* par *casa,* je bloque une série de conséquences inférables du terme anglais, car, en me promenant dans la rue, je vois des maisons et non des *homes* (à moins que je ne m'identifie aux sentiments de chacun de leurs habitants). Si, derrière la tapisserie, passe une souris au lieu d'un rat, j'exclus toute inférence sur les conséquences pestilentielles de ce passage (et j'y suis autorisé car ces conséquences ne sont pas prévues dans *Hamlet*, alors qu'elles le sont dans *La Peste).*

Traduire signifie toujours « raboter » quelques-unes des conséquences que le terme original impliquait. En ce sens, en traduisant, *on ne dit jamais la même chose.* L'interprétation, qui précède toute traduction, doit établir combien et lesquelles des conséquences illatives suggérées par le terme peuvent être rabotées. Sans jamais être tout à fait sûr de ne pas avoir perdu un réverbère ultraviolet, une allusion infrarouge.

Cela dit, la négociation n'est pas toujours une tractation qui distribue avec équité pertes et profits entre les parties en jeu. Je peux juger acceptable une négociation où j'ai concédé à la partie adverse plus que ce qu'elle m'a concédé et pourtant, vu mon propos initial et sachant que je partais nettement désavantagé, m'estimer satisfait quand même.

1 Cf. Proust (1954).

5

PERTES ET COMPENSATIONS

Il y a des pertes dites absolues. Ce sont les cas où il est impossible de traduire, et si de tels cas se présentent, mettons, dans un roman, le traducteur recourt à l'*ultima ratio*, la note en bas de page - laquelle ratifie son échec. Un exemple de perte absolue est le jeu de mots.

Je citerai une vieille blague italienne qu'on ne peut traduire dans la plupart des langues étrangères. Le directeur d'une entreprise découvre que son employé Rossi s'absente depuis quelques mois tous les jours de trois à quatre. Il appelle l'employé Bianchi et lui demande de le suivre discrètement, pour comprendre où il va et pour quelles raisons. Bianchi suit Rossi pendant quelques jours, puis il fait son rapport au directeur : *Ogni giorno Rossi esce di qui e compera una bottiglia di spumante, va a casa sua e si intrattiene in affettuosi rapporti con sua moglie. Poi torna qui.* [Chaque jour, Rossi sort d'ici et achète une bouteille de champagne, il va *a casa sua*, et entretient d'affectueux rapports avec *sua* femme.] Le directeur ne comprend pas pourquoi Rossi ferait l'après-midi ce qu'il pourrait faire le soir, toujours chez lui. Bianchi essaie de s'expliquer, mais il ne peut que répéter son rapport, en insistant sur *sua.* A la fin, devant l'impossibilité de mettre au clair cette histoire, il lui dit : *Scusi, posso darle del tu ?* [Pardon, puis-je vous tutoyer?]

La blague fonctionne en italien parce que *sua* signifie aussi bien « à lui » (à Rossi) que « à vous » (au directeur). Ce n'est qu'en tutoyant le directeur que Bianchi peut annoncer la liaison amoureuse (en employant le *tu*, il lui est possible de distinguer entre *tua moglie*, la femme du directeur, et *sua moglie*, la femme de Rossi). Impossible à traduire en français, anglais ou allemand, qui disposent des couples *sa/votre, hislyour, seine/Ihre.* Il n'y a aucun moyen de récupérer quoi que ce soit, mieux vaut renoncer – ou alors, si la blague sert, dans un roman, à caractériser quelqu'un qui aime faire des jeux de mots, il faut tenter l'adaptation, c'est-à-dire chercher une blague équivalente (mais nous en parlerons plus loin).

Heureusement, ce ne sont pas des cas très fréquents. En général, se posent plutôt des problèmes de perte partielle (pour les *chaumières* par exemple), qu'on peut tenter de résoudre par une *compensation.*

5.1 Pertes

D'aucuns ont observé que *Sylvie* a un langage lexicalement pauvre. Les termes sont répétés plusieurs fois, la peau des villageois est toujours *hâlée,* les visions sont roses et bleues ou roses et blondes, on a huit nuances bleues ou bleuâtres, neuf teintes roses, cinq fois l'adjectif *vague* et neuf fois le mot *bouquet.* Cependant, avant de parler de pauvreté lexicale, il faut réfléchir sur le jeu de correspondances (au sens baudelairien du terme) que le texte instaure entre différentes images. La règle sera donc de ne jamais enrichir le lexique de l'auteur, même quand cela est tentant. Malheureusement, le traducteur est parfois obligé de varier.

Prenons le cas du terme *bouquet.* J'ai dit qu'il apparaît neuf fois, et la raison pour laquelle Nerval l'emploie avec une telle abondance est évidente : le thème d'une offrande florale traverse tout le récit, des fleurs sont offertes à Iside, à Adrienne, à Sylvie, à Aurélie, à la tante, et de surcroît, à un moment donné, on a un *bouquet de pins.* Ces fleurs passent de main en main, comme un sceptre, dans une sorte de jeu de relais symbolique, et il serait juste que le mot reste le même pour souligner la récurrence du motif.

Hélas, en italien, il faudrait traduire *bouquet* par *mazzo,* et ce n'est pas la même chose. Ça ne l'est pas, car *bouquet* porte en lui une connotation d'arôme subtil, il évoque des fleurs et des feuilles, tandis qu'un *mazzo* peut être fait d'orties, de clés, de chaussettes ou de torchons. Donc *bouquet* est un mot noble tandis que *mazzo* ne l'est pas, qui évoque des termes rudes comme *mazza, mazzata, ammazzamento* [masse, coup de massue, tuerie] ; il est cacophonique et sonne comme un coup de cravache.

J'envie Sieburth qui a réussi à utiliser *bouquet* sept fois sur neuf, mais le Webster admet le terme comme mot anglais. Certes, désormais les dictionnaires italiens en font autant, mais dans l'usage commun, *bouquet* est employé pour le parfum d'un vin, et s'il est référé à des fleurs, il sonne comme un gallicisme. Je considère que dans une traduction du français, il faut éviter les gallicismes, comme il faut éviter les anglicismes dans une traduction de

l'anglais[1]. J'ai donc dû varier à chaque occurrence, choisissant entre *serti, fasci* et *mazzolini* selon les cas. Je me consolais en pensant que, si je perdais le mot, je ne perdais pas l'image de l'offrande florale, et je gardais la récurrence du thème. Toutefois, je suis conscient d'avoir trahi le style de Nerval, qui est style jusque dans les répétitions.

Le dernier chapitre de *Sylvie* s'intitule «Dernier feuillet ». C'est une sorte d'adieu, de sceau mélancolique apposé en clôture de l'œuvre. Nerval était un bibliophile (et il le prouve dans nombre de ses textes) et il employait un terme technique : le *feuillet* est une feuille de livre (deux pages, *recto* et *verso)* - et le dernier feuillet d'un volume comporte en général le colophon (qui dit quand le texte a été imprimé et par qui, et dans les livres anciens, il pouvait contenir aussi une formule d'adieu, ou une invocation religieuse). Sieburth traduit correctement *Last leaf,* alors qu'une autre traduction anglaise traduisait *Last pages,* perdant l'allusion aux livres anciens. En italien, *feuillet* se traduit techniquement par *carta,* mais *Ultima carta* risquait d'introduire une connotation étrangère au texte. En effet, *giocare l'ultima carta* a le sens de jouer sa dernière chance, tenter son dernier pari. Cette connotation aurait trahi le sens de l'original, car le narrateur ne tente ici aucun pari, au contraire il se résigne à son destin, et avec mélancolie, prend congé de son passé.

J'aurais pu traduire par *Ultimo folio,* en recourant à une expression latine, techniquement employée dans les catalogues de livres anciens (on utilise par exemple *in-folio* pour indiquer le format d'un livre). Mais Nerval n'a pas voulu introduire cette technicité, qui aurait été (et est encore) incompréhensible pour un lecteur commun. Donc, j'ai dû traduire, avec quelque imprécision, *Ultimo foglio.* En effet, la *carta* d'un livre ancien s'appelle aussi *foglio mais foglio* a un sens moins technique que *carta.* Par conséquent, je suis conscient d'avoir perdu une allusion importante[2].

Il est des cas où la perte, si l'on s'en tient à la lettre du texte, est irrémédiable.

J'ai parlé au début de pertes absolues, et en voici un exemple. Dans mon roman *L'Ile du jour d'avant,* le père Caspar est un ecclésiastique allemand qui parle avec un accent allemand, et en plus, transpose directement en italien les constructions syntaxiques allemandes, avec des effets caricaturaux. Voici un extrait du texte italien, et la façon dont l'ont rendu les traducteurs anglais et français, William Weaver, Jean-Noël Schifano, qui ont reproduit dans leur langue quelques erreurs typiques d'un Allemand :

Oh mein Gott, il Signore mi perdona che il Suo Santissimo Nome invano ho pronunziato. In primis, dopo che Salomone il Tempio costruito aveva, aveva fatto una grosse flotte, corne dice il Libro dei Re, e questa flotte arriva all'Isola di Ophir, da dove gli riportano (come dici tu?)... quadringenti und viginti...
Quattrocentoventí.
Quattrocentoventi talenti d'oro, una molto grossa ricchezza : la Bibbia dice molto poco per dire tantissimo, come dire pars pro toto. E nessuna landa vicino a Israele aveva una tanto grosse ricchezza, quod significat che quella flotta all'ultimo confine del mondo era arrivata. Qui.
Ach mein Gott, the Lord forgive I take His most Holy Name in vain. In primis, after Solomon the Temple had constructed, he made a great fleet, as the Book of Kings says, and this fleet arrives at the Island of Ophir, from where they bring him - how do you say ? - quadrigenti und viginti...
Four hundred twenty.
Four hundred twenty talents of gold, a very big richness : the Bible says very little to say very much, as if pars pro toto. And no land near Israel had such big riches, quod significat that the fleet to ultimate edge of the world had gone. Here. *(Weaver)* Oh mein Gott, le Seigneur me pardonne pour ce que Son Très Saint Nom en vain j'ai prononcé. In primis, après que Salomon le Temple construit avait, il avait fait une grosse flotte, comme dit le Livre des Rois, et cette flotte arrive à l'Ile d'Ophir, d'où on lui rapporte (Comment dis-toi ?)... quadringenti und viginti...
Quatre cent vingt.
Quatre cent vingt talents d'or, une beaucoup grosse richesse : la Bible dit beaucoup peu pour dire tant et tant, comme dire pars pro toto. Et aucune lande près d'Israël avait une aussi tant grosse richesse, quod significat que cette flotte aux derniers confins du monde était arrivée. Ici. (*Schifano*)

Mais Burkhart Kroeber s'est trouvé sérieusement embarrassé. Comment faire pour parler en allemand l'italien que parlerait un Allemand? Le traducteur s'en est sorti en décidant que la caractéristique du père Caspar n'était pas d'être allemand, mais d'être un Allemand du XVII^{e} siècle, et il l'a fait parler dans une sorte d'allemand baroque. L'effet de défamiliarisation est le même, et le père Caspar semble tout aussi bizarre. Cela dit, il n'a pu rendre un autre trait comique du père Caspar qui, au moment de dire *quattrocentoventi* en italien, hésite. Un Allemand dirait *vierhundertzwanzig*, et il n'y aurait aucun problème ; or, le père Caspar pense à d'autres cas où, pour dire par exemple, vingt et un - qui en allemand se dit *ein und zwanzig* -, il a traduit par *uno e venti*, donc il hésite et préfère tenter une expression latine. Dans la traduction allemande, le jeu n'aurait eu aucune saveur, et le traducteur a été contraint d'éliminer une question et une réponse et de coller les deux interventions de Caspar :

O mein Gott, der Herr im Himmel vergebe mir, daß ich Sein' Allerheyligsten Namen unnütz im Munde gefüret. Doch zum Ersten : Nachdem König Salomo seinen Tempel erbauet, hatte er auch eine große Flotte gebaut, wie berichtet im Buche der Kônige, und diese Flotte ist zur Insel Ophir gelangt, von wo sie ihm vierhundertundzwanzig Talente Goldes gebracht, was ein sehr gewaltiger Reichthum ist : die Biblia sagt sehr Weniges, um sehr Vieles zu sagen, wie wann man saget pars pro toto. Und kein Land in Israels Nachbarschafft hatte solch grossen Reichthum, was bedeutet, daß diese Flotte muß angelanget gewesen seyn am Ultimo Confinio Mundi. Hier. (*Kroeber*)

5.2 Perte par accord entre les parties

Très souvent, lorsqu'une traduction adaptée se révèle impossible, l'auteur autorise le traducteur à sauter le mot ou la phrase entière, s'il se rend compte que, dans l'économie générale de l'œuvre, la perte est négligeable. L'exemple type est l'énumération de termes étranges et désuets (technique à laquelle je recours fréquemment). Si une énumération comprend dix termes, dont un intraduisible, on peut la réduire à neuf termes sans que ce soit grave. Taylor

(1993) analyse avec minutie la traduction du *Nom de la rose* de Weaver qui cherche à proposer des équivalents adaptés pour des listes de plantes comme *la viola, il citiso, il giglio, il ligustro, il narciso, la colocasia, l'acanto, il malobatro, la mirra et gli opobalsami.* Aucune difficulté pour trou*ver violet, lily, narcissus, acanthus,* et *myrrh.* Pour *serpilla,* Weaver traduit par *thyme,* et ce n'est pas tant que le serpolet n'est pas du thym, mais plutôt, note Taylor, que le mot *serpilla* est plus rare et précieux en italien que ne l'est le mot *thyme* en anglais. Mais il admet qu'il serait « fairly fatuous » de se buter sur un tel point, et que, en termes pragmatiques, et vu les différences horticulturelles entre les deux cultures, *thyme* fonctionne aussi bien.

Le drame commence avec *il citiso* [le cytise] et *la colocasia* [la colocase], pour lesquels il n'existe aucun terme anglais correspondant. Weaver se tire d'embarras en traduisant *citiso* par *cystus*, qui garde la racine latine et la saveur botanique, et *colocasia* par *taro,* qui est un peu plus générique, mais, selon Taylor, correct, même si l'on perd les belles sonorités du mot italien. Quant à *opobalsami*, en anglais on dirait *balsams of Peru*, or les médiévaux ne pouvaient connaître le Pérou. Weaver choisit donc *Mecca balsam*[3]. Par ailleurs, Taylor regrette le *malobatro* devenu *mallow*, qui remplace par un terme commun un mot évoquant les psaumes bibliques, mais ici aussi il pardonne. En tant qu'auteur, j'avais discuté de ces substitutions et je les avais autorisées.

Cela dit, le problème n'est pas tant de remplacer un mot, mais de couper un passage. Avec une impitoyable précision, Chamosa et Santoyo (1993) ont inventorié cent omissions dans la traduction anglaise du *Nom de la rose*[4]. Ils admettent que, peut-être, l'auteur les a autorisées, mais ils affirment, à juste titre, que ce genre de données extratextuelles ne compte pas : implicitement, ils s'en tiennent au principe que j'ai énoncé dans l'Introduction, selon lequel la traduction est tenue au respect juridique du « dit de l'auteur » ou du « dit du texte original ». J'y rappelais que si nous lisons une traduction des *Misérables* et découvrons que des chapitres ont été supprimés, nous aurions le droit de nous plaindre.

Si on consulte le tableau des omissions relevées par Chamosa et Santoyo, on découvre qu'à la fin, mises bout à bout, en calculant ligne par ligne, cela donne un total de 24 pages, une paille par rapport aux six cents du livre. Mais ce n'est bien entendu pas un problème de quantité. L'histoire, cas typique de censure négociée, est la suivante. L'éditeur américain voulait traduire le

roman, mais, à cause de sa complexité, il prévoyait un tirage limité à moins de trois mille exemplaires. Un rédacteur a demandé que le livre soit réduit d'au moins 50 pages. Ni moi ni Weaver ne voulions le faire, mais il fallait donner l'impression d'avoir fait des coupes. Aussi, je me suis mis à travailler au ciseau sur mon texte, éliminant quelques phrases voire quelques périodes qui, somme toute, me semblaient redondantes (si je devais réviser le texte italien, je trouverais ces coupes plutôt utiles à la fluidité du discours), et j'ai aussi abrégé des citations latines trop longues et jugées rébarbatives pour le lecteur anglophone. A la fin de mon travail, le texte était donc abrégé d'environ 24 pages, mais aux yeux du rédacteur, cet exemplaire du volume italien, portant presque à chaque page une biffure rouge, donnait l'impression d'un allègement suffisant. Ainsi la traduction a commencé, et la maison d'édition n'a plus rien réclamé.

Il n'empêche. Bien que ces « censures » aient été approuvées par l'auteur, la traduction anglaise est, d'un point de vue légal, un texte lacunaire, même si, d'un point de vue littéraire, moi, en tant qu'auteur, je pense qu'on n'a rien perdu.

Cela dit, il y a des moments où la « censure » est visible et constitue une indubitable perte. Au chapitre « Troisième jour. Sexte » on a des énumérations de malandrins et de vagabonds qui errent dans différents pays. Il y a deux énumérations, distantes d'une page. Voici la première :

Dal racconto che mi fece me lo vidi associato a quelle bande di vaganti che poi, negli anni che seguirono, sempre più vidi aggirarsi per l'Europa : falsi monaci, ciarlatani, giuntatori, arcatori, pezzenti e straccioni, lebbrosi e storpiati, ambulanti, girovaghi, cantastorie, chierici senza patria, studenti-itineranti, bari, giocolieri, mercenari invalidi, giudei erranti, scampati dagli infedeli con lo spirito distrutto, folli, fuggitivi colpiti da bando, malfattori con le orecchie mozzate, sodomiti, e tra loro artigiani ambulanti, tessitori, calderai, seggiolai, arrotini, impagliatori, muratori, e ancora manigoldi di ogni risma, bari, birboni, baroni, bricconi, gaglioffi, guidoni, trucconi, calcanti, protobianti, paltonieri...

Et ainsi de suite pendant presque une page. A la page suivante, je reprenais

l'énumération et je citais :

Accapponi, lotori, protomedici, pauperes verecundi, morghigeri, affamiglioli, crociarii, alacerbati, reliquiari, affarinati, palpatori, iucchi, spectini, cochini, admirati, appezzanti e attarantanti, acconi e admiracti, mutuatori, attremanti, cagnabaldi, falsibordoni, accadenti, alacrimanti e affarfanti...

C'est là, selon Chamosa et Santoyo, une ostentation d'érudition, un chapelet terminologique qui ferait s'arracher les cheveux à n'importe quel traducteur[5]. J'avais tiré cette énumération du très beau livre de Piero Camporesi, *Il libro dei vagabondi*[6], je voulais donner l'impression de cette foule de marginaux d'où surgiraient ensuite des hérétiques et des lumpen-révolutionnaires, j'étais fasciné par le son de ces noms, je n'attendais pas du lecteur qu'il les comprenne, mais que, dans cette accumulation de termes inhabituels, il saisisse une situation de désordre et de fragmentation sociale.

Les traducteurs, en général, n'ont pas eu de gros problèmes pour la première énumération, même si chacun a librement pioché dans ses répertoires nationaux, avec quelques justes libertés, comprenant que l'important, c'était la longueur et l'incongruité de l'énumération. Pour la seconde liste, qui contenait des termes n'existant que dans la tradition italienne (et que seule la fureur érudite de Camporesi avait ramenés à la lumière), le problème était plus sérieux.

En castillan, Pochtar a gardé l'énumération, ne traduisant que quelques termes et, pour le reste, adaptant les noms italiens à sa langue, comme si c'étaient des néologismes *(falsibordones, affarfantes);* en catalan, Daurell a laissé les noms italiens, solution évidente et acceptable pour des langues si proches : comme si, dans la traduction italienne d'un roman picaresque espagnol, le lecteur trouvait des termes qu'il ignore, mais qu'il reconnaît comme des mots castillans – c'est ce qui se passe quand, ailleurs, nous lisons *banderillero* ou *picador.*

Le traducteur allemand a procédé de la même façon, laissant les termes italiens, parfois en les latinisant (*falpatores, affarfantes, alacrimantes*).

Le traducteur français a trouvé d'excellents équivalents dans sa langue, *capons, rifodés, franc-mitous, narquois, archi-suppôts, cagous, hubins,*

sabouleux, farinoises, feutrards, baguenauds, trouillefous, piedebous, hapuants, attarantulés, surlacrimes, surands. Chapeau !

Le problème s'est posé pour l'anglais. On ne pouvait bien sûr pas faire de calques fondés sur quelque affinité lexicale ou phonétique, et il était impossible de garder les mots italiens, dépourvus de connotation pour le lecteur anglophone - un peu comme si on avait en italien une énumération de termes finlandais. En vertu de notre décision d'abréger un peu le texte, et considérant qu'il y avait déjà à la page précédente une énumération de dimensions non négligeables et de grande valeur évocatrice, nous avons décidé d'éliminer la seconde énumération. J'admets que, pour moi, il s'agissait d'une perte sèche, mais le risque a été pris consciemment.

Une décision analogue a été prise pour le rêve d'Adso (chapitre « Sixième jour. Tierce »). Le rêve s'inspirait d'un texte médiéval, la *Coena Cypriani*, où tout est onirique. A partir de cette source, j'ai opéré une manipulation en faisant qu'Adso rêve - en plus des bribes d'expériences faites les jours précédents – d'autres livres et d'images tirées du répertoire de la culture de son temps : j'ai donc inséré des références plus ou moins visibles à l'histoire de l'art, de la langue, de la littérature, y compris un texte de Lyotard, et à un moment donné il est fait allusion à la grande bête *liotarda.* Parmi les citations, il y avait la Carta Capuana : *sao ke kelle terre per kelle fini ke ki contene, trenta anni le possette parte sancti Benedicti,* phrase transparente pour tout lecteur ayant à l'esprit le premier chapitre de l'histoire de la littérature italienne.

Comment faire dans d'autres langues? Les traducteurs castillan et catalan laissent la citation dans son italien primitif, et on peut se demander jusqu'à quel point le lecteur ibérique saisit la référence. Schifano rend la phrase dans un pseudo-français antique (*Saü avek kes terres pour kes fins ke ki Contient,* etc.) et il obtient le même résultat d'imperméabilité que le castillan et le catalan. Il pouvait la remplacer par une citation tirée du *Sarment de Strasbourg,* qui occupe une place similaire dans l'histoire de la langue française : mais Adso pouvait-il connaître ce texte? D'autre part, étant allemand, pouvait-il connaître le premier document de la langue italienne? Bien entendu, ma citation n'avait aucune intention de réalisme, c'était un clin d'œil au lecteur italien. Kroeber, avantagé par le fait qu'Adso est un Teuton, insère une citation tirée des *Merseburger Zaubersprüche,* le plus vieux document de la langue allemande *(Sose benrenki, sose bluotrenki, sose*

lidirenki, ben zi bena, bluot zi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin !). A n'en pas douter, comme moi, il avait confiance dans la culture de ses lecteurs[7].

Pour en venir à Weaver, lui supprime la phrase (et l'omission n'a pas échappé aux impitoyables Chamosa et Santoyo). Pour autant qu'il m'en souvienne, je l'avais déjà éliminée lorsque j'avais révisé le texte pour la traduction. Le recours au premier document de la langue anglaise n'aurait pas fonctionné, car Adso ne connaissait pas l'anglais. Nous sommes là face à un cas de traduction impossible et j'ai décidé que ce passage, et du reste tout le rêve, abondait tellement en renvois érudits, qu'un de plus ou un de moins n'aurait fait aucune différence.

Voici une autre censure apparente de Weaver, signalée par Katan (1993 : 154). Dans *Le Nom de la rose*, Guillaume est en train de parler avec Ubertin des membres de la délégation franciscaine qui vont arriver dans l'abbaye. Le texte dit ceci :

« Ma ora che sei con noi potrai esserci di grande aiuto tra qualche giorno, quando arriverà anche Michele da Cesena. Sarà uno scontro duro. »

« Non avrò molto più da dire di quel che dissi cinque anni fa ad Avignone. Chi verrà con Michele? » « Alcuni che furono al capitolo di Perugia, Arnaldo d'Aquitania, Ugo da Newcastle... »

« Chi ? » domandò Ubertino.

« Ugo da Novocastro, scusami, uso la mia lingua anche quando parlo in buon latino. »

Le passage est complexe à traduire. Dans l'original, j'utilise l'italien, avec la convention tacite qu'en fait les personnages parlent latin ; Guillaume nomme un personnage (historique) connu en Italie, et dans les chroniques de l'époque, sous son nom italien, mais il le cite sous son nom anglais ; Ubertin ne comprenant pas, Guillaume lui retraduit le nom en italien (c'est-à-dire, selon la fiction, en latin). Que devait faire le traducteur anglais, dans un texte où, par pacte fictionnel, c'est l'anglais qui doit être compris comme étant du latin? Afin d'éviter toute confusion, il valait mieux que l'équivoque onomastique disparaisse. Par ailleurs, il est évident que, en italien, Guillaume semble souvent « trop » anglais, et que, en anglais, cette différence est gommée. Enfin, il s'agissait d'un passage que, pour obéir en partie à la demande de coupes de l'éditeur américain, j'avais décidé de supprimer[8]

5.3 Compensations

En revanche, il est parfois possible de *compenser* les pertes. Au chapitre 11de Sylvie, le Narrateur parle en citant des phrases de roman, mais il sait que Sylvie, passée des lectures populaires à Rousseau, est désormais capable de reconnaître (et de condamner) ces recours au Kitsch; il change donc de stratégie (car il s'agit bien d'une stratégie de cour, avec tous les coups bas, bien que pathétiques, qu'elle comporte) et dit : *Je m'arrêtais alors avec un goût tout classique, et elle s'étonnait parfois de ces effusions interrompues.* Ce « goût classique » a embarrassé les traducteurs, les conduisant à des versions qui n'aident pas le lecteur : qui parle *d'atteggiamento* [attitude] *classico*, qui de *gusto classico.* Or, à mon avis, ce qui se joue ici, c'est une opposition entre l'emphase romantique et la tradition du théâtre classique des siècles précédents (d'ailleurs toujours présente dans un paysage où la nature, romantique, est parsemée de souvenirs néoclassiques[9]. Voilà pourquoi, me permettant une légère paraphrase qui ne ralentit pas le rythme discursif, j'ai fait référence aux mutismes statuaires d'un héros du théâtre classique : *Allora m'irrigidivo tacendo, come un eroe da teatro classico, ed ella si stupiva di quelle effusioni interrotte* [littéralement : Alors, je me raidissais en me taisant, comme un héros de théâtre classique...]. Je ne dis pas (ni n'espère) que tout lecteur verra soudain s'opposer au jeune Werther, Horace en train de déclamer, raide et laconique, *Qu'il mourût,* mais j'espère au moins qu'il verra une opposition émerger entre ces deux fictions.

Parfois, on est tenté d'en dire plus, non parce que le texte original est incompréhensible, mais parce qu'on pense devoir souligner une opposition conceptuelle, stratégique pour le déroulement du récit.

L'opposition théâtre/vie (où, du moins au début, le théâtre est plus vrai que la vie) domine tout le récit, dont voici l'incipit :

Je sortais d'un théâtre où tous les soirs je paraissais aux avant-scènes en grande tenue de soupirant.

Ce soupirant (qui, on le comprend par la suite, va tous les soirs suivre le jeu d'une actrice dont il s'est entiché) est - à en croire les diverses traductions - *un innamorato, uno spasimante, un cascamorto, un va*gheggino [un amoureux,

un soupirant, un amoureux transi, un galant]. Mais (outre que *cascamorto* et *va*gheggino abaissent, selon moi, le ton de la prose nervalienne) est-il uniquement cela? Le narrateur paraît aux *avant-scènes*, comme s'il voulait faire partie du spectacle. Traduire par *un elegantissimo spasimante* me semble erroné car la « grande tenue » ne se réfère évidemment pas à la qualité de ses vêtements, mais à la plénitude du rôle qu'il joue; il est, à n'en pas douter, ce que nous appelons, dans notre jargon théâtral classique, un *primo amoroso.* Certes, quand Nerval veut désigner ce rôle (au chapitre 13), il parle, pour le régisseur, de *jeune premier de drame*, et de *rôle d'amoureux;* mais si tels étaient les termes dont il disposait, il ne pouvait bien sûr pas les utiliser en ouverture, pour des raisons de style, dirais-je, car ils auraient été plus techniques et moins « chantants » que ce *soupirant.* En revanche, je crois que, à l'oreille, l'italien me permet d'employer *primo amoroso*, désormais archaïque, et riche de connotations tendrement ironiques. Voilà pourquoi je me suis permis une liberté non garantie par le dictionnaire, en traduisant :

Uscivo da un teatro, dove ogni sera mi esibivo al palco di proscenio in gran tenuta di primo amoroso.

Il faut toutefois résister à la tentation de trop aider le texte, en se substituant presque à l'auteur. A la fin du même paragraphe, face à l'irrépressible vitalité de l'illusion (l'actrice qui apparaît soudain sur scène), les spectateurs deviennent de *vaines figures.* Ici aussi, il y a opposition entre la vraie réalité du théâtre et l'illusion de la vie, et on pourrait traduire directement par *fantasmi* (des fantômes, car c'est ainsi qu'ils apparaissent au Narrateur). Pourtant, Nerval n'a pas utilisé le terme, qu'il emploie ailleurs. Que l'adjectif *vain* dût être conservé, cela m'est suggéré par le fait que (mis à part des expressions comme *en vain),* on en a deux autres occurrences à des positions stratégiques du texte (au début, la vanité est en relation avec les spectateurs réels, face à la force de la fiction scénique, tandis qu'ensuite, elle est transférée au souvenir désormais insaisissable d'Adrienne, par rapport à la réalité de Sylvie). Cela dit, le *vane figure* de certains traducteurs m'a paru trop faible, et j'ai refusé les *volti inespressivi* [visages inexpressifs] d'un autre. J'ai trouvé excellent, et assez fantomatique, dans la traduction de Molino Bonfantini, un *vane parvenze*, terme plutôt archaïque en italien [vains semblants], et je l'ai adopté.

Il est un cas où il m'a semblé opportun non pas de dire plus, mais de dire

quelque chose de plus compréhensible pour le lecteur italien. Je veux parler de la visite à Châalis (chapitre 7), où on trouve aussi bien *le soir de la Saint-Barthélemy* que *le jour de la Saint-Barthélemy*. Tous les traducteurs rendent les expressions littéralement par *giorno et sera di San Bartolomeo*. Mais il est impossible d'oublier la valeur connotative que la Saint-Barthélemy a pour le lecteur français, valeur qu'on ne peut récupérer en italien qu'en employant l'expression conventionnelle, à savoir *la notte di San Bartolomeo*. C'est pourquoi j'ai traduit par *notte* les deux fois. Après tout, la scène se passe tard le soir.

Au chapitre 3, le Narrateur décide de partir pour Loisy et il aborde un fiacre devant le Palais-Royal. Quand il comprend qu'il lui faudrait emmener son client à huit lieues de distance, près de Senlis, le cocher *(moins préoccupé* que son client, est-il précisé) dit : *Je vais vous conduire à la poste*. Un traducteur avait compris *ce à la poste* comme « d'un bon pas », et, au premier abord, il n'avait pas tort. En effet, vu que la poste est un relais de changement de chevaux, conduire à la poste signifie le plus vite possible, à toute allure. Le dictionnaire italien-français Garzanti donne « courir la poste : *correre come un dannato* [courir comme un damné] ». Toutefois, à la fin du chapitre 7, il est dit que la voiture s'arrête sur la route du Plessis et que le voyageur n'a plus qu'un quart d'heure de marche pour atteindre Loisy. Donc, le voyage n'a pas été fait dans une voiture de louage, qui aurait déposé le client à l'adresse indiquée, mais en utilisant un service public. En effet (comme le précisent les notes des éditions françaises), le cocher pense qu'il est plus pratique de conduire son client à la malle-poste, qui avait des départs de nuit, pouvait prendre un ou deux passagers et était le moyen de transport le plus rapide (12 kilomètres à l'heure). Le contemporain de Nerval comprenait bien sûr ce détail, mais il serait bon que le lecteur italien d'aujourd'hui le comprenne aussi. Refusant évidemment des traductions (existantes) où le cocher conduit son client *alla posta*, j'ai trouvé plus encourageantes celles qui parlent de *corriera*, et j'ai fait conduire le Narrateur *alla corriera postale* [la malle-poste]. Pour rendre le mécanisme de l'événement plus clair encore, j'ai traduit ce *moins préoccupé* par *meno ansioso* [moins anxieux][10].

Au chapitre 13, il est dit que l'amant d'Aurélie (l'actrice aimée par le protagoniste, et qui s'oppose à l'image de l'inaccessible Sylvie) quitte la scène et laisse le champ libre, parce qu'il s'enrôle dans les *spahis*. C'est là une sortie de scène définitive, car, les spahis étant des troupes coloniales, l'importun partait outre-mer. Mais quel lecteur non français (voire un lecteur français

d'aujourd'hui) est en mesure de saisir cette subtilité? Beaucoup de traducteurs italiens parlent fidèlement de *spahis* et Sieburth aussi - qui ajoute cependant une note : *Algerian cavalry units in the French army.* Un traducteur italien parle de *cavalleria coloniale,* laissant entendre que le prétendant est parti bien loin. J'ai suivi en partie ce choix, sans perdre tout à fait la saveur « francophone » de *spahis* et je l'ai rendu par si era *arruolato oltremare negli spahis.* En ajoutant un seul adverbe [*oltremare,* outre-mer], j'ai évité la note, qui est toujours un signe de faiblesse de la part du traducteur.

5.4 Eviter d'enrichir le texte

Certaines traductions enrichissent à merveille la langue de destination et réussissent, parfois de manière très heureuse, à en dire plus (car plus riches en suggestions) que les originaux. Mais cela concerne, en général, l'œuvre qui se réalise dans la langue d'arrivée, au sens où il s'agit d'une œuvre appréciable en soi, et non appréciable en tant que version du texte source. Une traduction qui arrive à « en dire plus » pourra être une excellente œuvre en soi, mais pas une bonne traduction[11].

En traduisant *Sylvie,* j'ai été amené à prendre la décision lexicale suivante : dans la chambre de la jeune fille, au début, quand elle est encore une naïve artisane de campagne, il y a une *cage de fauvettes.* Plus tard, quand elle est devenue presque une citadine (et que le narrateur la sent lointaine, perdue à jamais), il y a, dans sa chambre décorée de manière plus sophistiquée, une cage de canaris. Or, en italien, *les fauvettes* sont des *silvie.* Voilà un cas où le traducteur est tenté de dire plus que n'en disait le texte original. Pensez, les *silvie di Silvia* ! Oui mais, Nerval parlant français, il n'aurait pu concevoir ce jeu de mots. Traduire signifie parfois se rebeller contre sa propre langue, quand elle introduit des effets de sens qui n'étaient pas entendus dans la langue originale. Si le traducteur avait inséré ce jeu de mots, il aurait trahi les intentions du texte source.

Tous les traducteurs italiens (et je me suis aligné) ont opté pour des *capinere* [fauvettes] (la *capinera* étant d'ailleurs une *Sylvia atracapilla*). Sieburth choisit des *linnets* (des grisets en français, c'est-à-dire des *Carduelis cannabina),* mais cela ne fait pas grande différence : dans tous les cas, il s'agit d'oiseaux sauvages capturés dans la campagne, qui s'opposent aux canaris, oiseaux d'élevage.

Gadamer (1960, tr. fr. p. 408) a observé que « comme toute interprétation, la traduction apporte un excès de clarté ». Nous verrons au chapitre 10combien il est différent de clarifier en interprétant et de clarifier en traduisant. Quoi qu'il en soit, Gadamer avertit que le traducteur

> ne peut évidemment rien laisser en suspens de ce qui lui semble obscur. Il doit abattre ses cartes. Il y a, certes, des cas limites, dans lesquels l'original contient quelque chose d'obscur (même pour le premier lecteur). Mais c'est justement dans de tels cas limites d'interprétation qu'apparaît clairement la contrainte qui pèse toujours sur le traducteur. Il lui faut ici en prendre son parti et dire clairement comment il comprend. [...] Toute traduction qui prend sa tâche au sérieux est plus claire et aussi plus plate que l'original.

Cette observation me semble renvoyer à quatre problèmes différents. Le premier, c'est lorsqu'une expression du texte original se révèle ambiguë au traducteur qui sait - ou craint - que tel mot ou telle phrase signifient dans cette langue deux choses distinctes. En ce cas, il doit bien entendu clarifier le sens à la lumière du contexte, mais en partant du principe que le lecteur d'origine saurait désambiguïser ces expressions en apparence incertaines. Si un de mes traducteurs me fait observer qu'une phrase se prête à deux interprétations, je réponds que, à la lumière du contexte, une seule est recevable.

Le deuxième, c'est lorsque l'auteur a commis un péché d'ambiguïté involontaire, sans doute par étourderie. En ce cas, le traducteur résout le problème dans le texte d'arrivée, mais aussi, quand c'est possible, il éclaire l'auteur qui peut être amené, lors d'une réédition de l'œuvre originale, à clarifier ce qu'il entendait dire puisqu'il n'avait aucune volonté (et le texte n'avait aucune nécessité) d'être ambigu.

Le troisième cas, c'est lorsque l'auteur ne voulait pas être ambigu, qu'il l'a été par étourderie, mais que le lecteur (ou le traducteur) trouve cette ambiguïté textuellement intéressante. Alors, le traducteur fera de son mieux pour la rendre, et l'auteur ne devrait pas se rebeller, car il aurait découvert que l'*intentio operis* semble (avec bonheur) plus malicieuse que l'*intentio auctoris.*

Le quatrième et dernier problème est celui où l'auteur (et le texte) *voulaient*

rester ambigus, afin de susciter une interprétation oscillant entre les deux alternatives. En ce cas, je pense que le traducteur *doit* reconnaître et respecter l'ambiguïté, et s'il la clarifie, il a tort.

Dans sa postface à la traduction italienne de *Moby Dick*, Bernardo Draghi consacre trois pages au fameux incipit *Call me Ishmael.* La traduction classique de Pavese disait *Chiamatemi Ismaele.* Draghi observe que ce début suggère au moins trois lectures différentes : (i) « mon vrai nom n'est pas Ismaël, mais appelez-moi ainsi, et c'est à vous de décider pourquoi je fais ce choix (on pourrait penser au destin d'Ismaël, fils d'Abraham et Agar); (ii) « mon nom n'est pas important, je ne suis que le témoin de la tragédie que je vous raconte » ; (iii) « appelez-moi par mon nom de baptême (ce qui équivaut en anglais à l'invitation à se tutoyer), considérez-moi comme un ami, fiez-vous à ce que je vous raconte ».

Supposons que Melville ait voulu laisser en suspens la décision de ses lecteurs, et qu'il ait eu ses raisons pour n'avoir pas écrit *My name is Ishmael* (qui pourrait très bien se traduire en italien par *Mi chiamo Ismaele* [Je m'appelle Ismaël]). Draghi a traduit par *Diciamo che mi chiamo Ismaele* [Disons que je m'appelle Ismaël]. Même si j'apprécie le reste de son travail, je dirais que le choix de Draghi rend le texte italien moins lapidaire que l'anglais (et nous verrons plus loin combien compte en littérature la quantité de mots), mais qu'en plus il encourage la lecture (i). Avec ce *Diciamo*, il insiste sur le fait que cette autoreprésentation renvoie à un sous-entendu. Le texte original, me semble-t-il, laisse le lecteur plus libre de flairer ou non quelque chose d'inhabituel. Quoi qu'il en soit, ce choix exclut la lecture (iii). Ainsi, cette traduction dit à la fois moins et plus que ne le faisait l'original. D'un côté, il introduit une ambiguïté, de l'autre il l'élimine.

Voici un cas de clarification que j'ai dû accepter mais qui suscite quelques doutes. Dans son journal de traduction, Weaver (1990) rappelle le chapitre 107 du *Pendule:* lors d'un de ses maudits voyages dans l'Apennin ligure avec Lorenza, Belbo heurte un chien, et tous deux passent leur après-midi devant cet animal souffrant sans savoir quoi faire. A un moment donné, le texte dit :

Uggiola, aveva detto Belbo, cruscante...

Uggidare signifie *japper, glapir,* mais paraît plutôt cultivé en italien : c'est pour ça que j'avais ajouté *cruscante,* c'est-à-dire comme un membre de l'Académie de la Crusca, qui depuis des siècles s'occupe de la pureté de la langue italienne. D'ailleurs j'avais désormais pris l'habitude de faire parler Belbo en termes volontairement littéraires, et il est évident que, dans la perplexité du moment, son énoncé est davantage une citation qu'une constatation. Schifano a traduit : *Il a la gorge faible, avait dit Belbo, puriste.* Weaver a saisi le ton raffiné de ce verbe, il a vu que *whimpers* n'aurait pas été aussi énigmatique (et qu'une référence à l'Académie de la Crusca n'aurait pas été claire). Aussi m'a-t-il demandé la permission d'appuyer sur le goût citationniste et de traduire :

He's whimpering, Belbo said, and then with Eliotlike detachment : He's ending with a whimper.

Je ne pouvais qu'approuver son choix, qui soulignait la manie citationniste du personnage. Mais en y réfléchissant, et après avoir lu les observations de Weaver sur cet épisode, il me semble aujourd'hui que, dans l'original, la citation était donnée comme un clin d'œil (le lecteur pouvant l'ignorer), tandis que dans la traduction, elle est « expliquée ». Weaver a-t-il trop clarifié ? Si je devais choisir, je lui conseillerais maintenant de traduire tout court :

He's ending with a whimper, Belbo said...

Que le lecteur comprenne ce qu'il peut, et s'il ne pense pas à Eliot, tant pis. Je reviendrai là-dessus au chapitre 9, à propos de la citation intertextuelle.

5.5 Améliorer le texte?

Il arrive qu'une traduction améliore le texte. Cela dit, j'exclurais la refonte poétique, quand un grand auteur reprend une oeuvre précédente et la redit à sa façon : il s'agit là d'un procédé très ancien, où entrent en jeu le dialogue parfois inconscient entre des textes éloignés les uns des autres, l'hommage aux pères (et la fameuse « angoisse de l'influence »), la lecture erronée mais féconde, voire l'erreur de traduction due à une familiarité insuffisante avec la langue source, doublée d'un intense amour pour le modèle, d'où peuvent naître des réinventions très poétiques.

Il est des « améliorations » non préméditées, qui ne résultent pas d'une

modification voulue mais d'un choix littéral pratiquement obligatoire. Ainsi, je suis convaincu que la traduction italienne de Mario Giobbe de *Cyrano de Bergerac* est souvent meilleure que l'original de Rostand. Voyez la dernière scène. Cyrano meurt, sa voix faiblit, il a un dernier sursaut d'énergie :

CYRANO

Oui, vous m'arrachez tout, le laurier et la rose !
Arrachez ! Il y a malgré vous quelque chose Que j'emporte, et ce soir, quand j'entrerai chez Dieu, Mon salut balaiera largement le seuil bleu, Quelque chose que sans un pli, sans une tache, J'emporte malgré vous...
(Il se lance l'épée haute)... et c'est...
(L'épée s'échappe de ses mains, il chancelle, tombe dans les bras de Le Bret et Ragueneau)

ROXANE

(se penchant sur lui et lui baisant le front) C'est ?...

CYRANO

(rouvre les yeux, la reconnaît et dit souriant) Mon panache.

La traduction de Mario Giobbe donne ceci :

CYRANO

Voi mi strappate tutto, tutto : il lauro e la rosa! Strappate pur! Malgrado vostro c'è qualche cosa ch'io porto meco, senza piega né macchia, a Dio, vostro malgrado...
(Si lancia, la spada levata) Ed è...
(la spada gli cade di mano, egli barcolla e cade nelle braccia di Le Bret e

Ragueneau)

ROSSANA

(piegandosi sopra di lui e baciandogli la fronte) Ed è?

CYRANO

(riapre gli occhi, la riconosce, e sorridendo dice) Il pennacchio mio !

Le *mon panache* français, à cause de l'accent, tombe et s'affaiblit en un murmure. Rostand le savait si bien qu'à la fin, il met un point et non un point d'exclamation. Le *pennachio mio* italien est un aigu mélodramatique, et de fait, Giobbe met un point d'exclamation. A la lecture, le français est meilleur. Mais sur scène, ce murmure français est la chose la plus difficile à jouer, car, tandis qu'il le prononce, le mourant devrait en quelque sorte se soulever dans un ultime sursaut d'orgueil, mais la voix lui manque. En italien, si le *pennachio* n'est pas crié mais susurré, la langue suggère le geste et on a l'impression que le mourant se reprend tandis que sa voix s'éteint.

J'ai vu des Cyrano français réussir à se soulever en disant *mon panache* (par exemple Belmondo), et des Cyrano italiens se laisser trop entraîner par leur *pennachio,* mais je continue à préférer Giobbe à Rostand, au moins d'un point de vue théâtral.

Je ne sais s'il faut classer comme enrichissement plus ou moins licite ou comme remaniement partiel (voir plus loin) les cas de traduction féministe dite *translation by accretion* « où l'on ne privilégie pas un seul signifié d'un terme ou d'un jeu de mots, mais où l'on essaie de rendre l'effet de sens global en explicitant les divers parcours sémantiques qui y sont contenus : *coupable* devient *culpable* et *cuttable*, *voler* devient *to fly* et *to steal*, *dépenser* devient *to spend* et *to unthink*... La réécriture féminine re-ou trans-contextualise les œuvres qu'elle traduit, en actionnant des mises en abyme, en se fiant au regard volontairement ambigu et déformant de l'interprète traductrice, qui souligne les mécanismes de la fiction, et en même temps en rend possible une

réutilisation pour de nouveaux buts[12]». Il est impossible de poser une discriminante abstraite, mais je pense que, dans beaucoup de ces cas, on pourrait parler de remaniement ou de nouvelle œuvre. Quoi qu'il en soit, si le jeu est fait à découvert, le lecteur sait qu'il se trouve face à une opération de réinterprétation et probablement, il apprécie davantage le défi interprétatif que l'original. En revanche, si le jeu est caché, alors - mis à part toute considération sur l'importance du phénomène et ses issues - on pourrait parler, en termes légaux, d'arbitraire à l'égard du lecteur naïf.

Enfin, il est des cas où le traducteur perd quelque chose, par méprise, et où pourtant, par sérendipité, en perdant il gagne quelque chose d'autre. Un cas intéressant m'a été signalé par Masaki Fujimura, le traducteur japonais de *L'Ile du jour d'avant*, qui (ainsi que devrait le faire tout bon traducteur) avait consulté les traductions en d'autres langues, et avait malicieusement décelé une erreur de Bill Weaver dans le texte anglais.

Au début du chapitre 6, évoquant une vision que le protagoniste avait eue du lever du soleil dans les mers du Sud, l'original disait :

Gli apparve subito corne un frastagliato profilo turchese che, nel trascorrere di pochi minuti, già si stava dividendo in due strisce orizzontali : una spazzola di verzura e palme chiare già sfolgorava sotto la zona cupa delle montagne, su cui dominavano ancora ostinate le nubi della notte. Ma lentamente queste, nerissime ancora al centro, stavano sfaldandosi ai bordi in una mistura bianca e rosa. Era corne se il sole, anziché colpirle di fronte stesse ingegnandosi di nascervi da dentro ed esse, pur sfinendosi di luce ai margini, s'inturgidissero gravide di caligine, ribelli a liquefarsi nel cielo per farlo divenire specchio fedele del mare, ora prodigiosamente chiaro, abbagliato da chiazze scintillanti, come se vi transitassero banchi di pesci dotati di una lampada interna. In brève però le nuvole avevano ceduto all'invito della luce, e si erano sgravate di sé abbandonandosi sopra le vette, e da un lato aderivano alle falde condensandosi e depositandosi come panna, soffice là dove colava verso il basso, più compatta al sommo, formando un nevaio, e dall'altro, facendosi il nevaio al vertice una sola lava di ghiaccio, esplodevano nell'aria in forma di fungo,

prelibate eruzioni in un paese di Cuccagna.

Un peu plus loin, frappé par de nouvelles expériences époustouflantes, le personnage se demande s'il n'est pas en train de rêver :

Non avrebbe potuto, pertanto, essere sogno anche il gran teatro di celesti ciurmerie che egli credeva di vedere ora all'orizzonte?

Après avoir très bien traduit le premier passage, Weaver a compris mes *ciurmerie* (je rappelle que le terme signifie tromperie, embrouille, imposture) comme « des choses ayant trait à l'équipage [la *ciurma* en italien] » (puisqu'on est sur un navire), et il a traduit par *celestial crews.* Littéralement parlant, il s'agit d'une erreur, ou pour le moins d'une méprise. Toutefois, est-ce si mal que « dans ce ciel errent des équipages célestes »? J'avoue que, en lisant la traduction sur manuscrit, je n'avais rien relevé de gênant. Dans le passage original (qui concerne les tromperies de la vision et l'illusionnisme baroque), il y avait une isotopie de l'imposture, et dans le texte d'arrivée, on la perd au profit d'une isotopie navale, par ailleurs également présente. Que dans ce ciel (théâtre de tromperies visuelles) apparaissent de fantasmatiques marins dansants, cela ajoute peut-être une touche de surréel à cette vision (et illusion).

Cela dit, en principe, le traducteur ne devrait pas se proposer d'améliorer le texte. S'il croit que cette histoire, ou cette description, aurait pu être meilleure, qu'il s'exerce au remaniement d'auteur, comme Sartre qui a réécrit le *Kean* de Dumas. Si on traduit une œuvre modeste mal écrite, qu'elle reste telle quelle, et que le lecteur de destination sache ce qu'a fait l'auteur. A moins qu'on ne traduise pour ces collections de divertissement qui proposent des polars de cinquième zone, des romans d'amour à l'eau de rose ou de pornographie allègre. En général, le lecteur ne sait pas qui est l'auteur, souvent il en oublie le nom aussitôt, et si, pour des raisons commerciales, traducteur et éditeur veulent corser une scène de sexe et de violence, ils forcent le trait à volonté, comme un bon pianiste de bar peut transformer, à deux heures du matin, un motif allegretto en une élégie à faire pleurer Margot. Or, ces libertés-là, les grands du jazz les prenaient, non pour arracher des larmes mais pour obtenir

de prodigieux effets, et, de n'importe quel thème, ils tiraient une *jam session* qui, si elle a été sauvée par un enregistrement, est encore écoutée avec recueillement et respect.

Cela dit, en ce cas, on est passé soit au remaniement radical (dont je parlerai au chapitre 12) soit à l'adaptation ou transmutation (dont je parlerai au chapitre 13).

Je voudrais toutefois considérer ici un cas limite, où la tentation de l'amélioration est très forte, en évoquant une expérience personnelle[13]. Il y a des années, quand Einaudi lançait sa collection bleue de textes traduits par des écrivains (dans laquelle j'allais par la suite traduire Sylvie), j'avais répondu à une invitation de Calvino, et proposé de traduire *Le Comte de MonteCristo.* J'ai toujours tenu ce roman pour un chef-d'œuvre de la narrativité, mais vanter la force narrative d'une œuvre ne signifie pas dire que c'est une œuvre d'art parfaite. En général, on considère ces livres comme des chefs-d'œuvre de la « paralittérature », si bien qu'on peut estimer que Souvestre et Allain ne sont pas de *grands* écrivains, et pourtant, ainsi que l'ont fait les surréalistes, célébrer la force quasi mythologique d'un personnage comme Fantômas.

Certes, la paralittérature existe, c'est un produit de série, des romans de gare qui ont le but explicite de divertir et ne posent aucun problème de style ou d'invention (voire, ils ont du succès parce qu'ils sont répétitifs et suivent un schéma cher au lecteur). La paralittérature est aussi légitime que le chewing-gum, lequel a ses fonctions, y compris en termes d'hygiène dentaire, sans jamais figurer sur un menu de grande cuisine. Mais avec des figures comme celle de Dumas, on est amené à se demander si, bien qu'il écrive pour de l'argent et fabrique des romans-feuilletons conçus pour exciter le public et lui plaire, il faisait seulement (et toujours) de la paralittérature.

On comprend ce que sont les romans de Dumas, lorsqu'on relit Eugène Sue, son contemporain plus célèbre que lui à l'époque, de qui Dumas a tiré de nombreuses suggestions. Ainsi, *MonteCristo*, et sa célébration du justicier vengeur, fut écrit dans le sillage du succès des *Mystères de Paris* de Sue[14]. Mais, justement, si on reprend les *Mystères de Paris* (qui provoquèrent une hystérie collective, des identifications aux personnages, et même des réponses politico-sociales), on s'aperçoit que c'est un livre plombé par des longueurs, et qu'on ne le lit plus que comme un document. En revanche, *Les Trois Mousquetaires* sont toujours aussi éblouissants, un roman qui file comme un morceau de jazz, et même quand il produit ce que j'ai appelé des dialogues « à

la pièce », deux ou trois pages de répliques brèves et inessentielles, multipliées car l'auteur était payé à la ligne, il le fait avec une grâce théâtrale.

Nous pourrions alors dire que Dumas possédait un style meilleur que celui de Sue, et donc, qu'il produisait bien ce qui pour Croce était de la « littérature », alors que Sue n'avait pas ce don. Mais ces concessions indulgentes ne marchent pas avec *Le Comte de MonteCristo,* qui, on le verra, semble être très *mal* écrit.

Il existe en effet des vertus d'écriture qu'on n'identifie pas forcément avec le lexique ni la syntaxe, mais plutôt avec des techniques de rythme et un dosage narratif avisé qui font franchir, fût-ce de manière infinitésimale, la frontière entre littérature et paralittérature et produisent des figures et des situations mythiques qui conquièrent l'imaginaire collectif. Au fond, nous connaissons les « formes simples », les fables par exemple, dont on ignore souvent l'auteur original (ou celui qui a repris sous forme littéraire un récit populaire) et qui font circuler dans la tradition intertextuelle des personnages inoubliables tels que le Petit Chaperon Rouge, Cendrillon ou le Chat Botté, dont les histoires survivent indépendamment de qui les raconte et comment, qu'il s'agisse d'un éditeur pour enfants, de la maman près du lit de ses petits, ou de quelqu'un qui l'adapte en ballet ou en dessin animé. Les mythes sont de même nature, Œdipe existait avant Sophocle, Circé avant Homère, un même modèle mythique s'est incarné dans les *picaros* espagnols, dans Gil Blas, Simplizissimus ou Till l'Espiègle. Si ces formes simples existent, pourquoi ne pas reconnaître que la « simplicité » ne s'identifie pas inévitablement à la brièveté, et qu'il peut y avoir des formes simples qui donnent naissance à un roman de quatre cents pages?

On pourrait parler aussi de formes simples pour des œuvres qui, par hasard, par hâtive désinvolture, ou par cynique calcul commercial, mettent en scène des foules d'archétypes, et donnent naissance, par exemple, à un film culte comme *Casablanca*[15] . *Le Comte de MonteCristo* appartiendrait à cette catégorie *de formes simples fangeuses*, ou très compliquées, si vous me permettez l'oxymore.

Oublions un instant le langage et ne pensons qu'à la fabula et à l'intrigue du *Comte de MonteCristo.* Sous l'accumulation de péripéties infinies et d'infinis coups de théâtre, émergent des structures archétypes que je n'hésite pas à qualifier de « christologiques ». Il y a l'innocent trahi par ses compagnons, une terrible descente aux enfers du château d'If, la rencontre avec la figure paternelle de l'abbé Faria, qui, par sa mort, et en l'enveloppant dans son propre

suaire, sauve Dantès; Dantès qui, du drap funéraire, comme d'un utérus salvateur, sort (ressuscite) dans la mer profonde et accède à une richesse et une puissance inouïes ; il y a le mythe du Justicier presque tout-puissant, qui revient pour juger les vivants et les morts, et satisfaire les désirs de revanche les plus inavoués de tout lecteur; ce Christ Vengeur supporte plusieurs fois les faiblesses d'un Jardin des Oliviers, car, après tout, il est fils de l'homme et se demande s'il est de sa compétence de soumettre les pécheurs à un jugement impitoyable. Et ce n'est pas tout : il y a l'Orient des Mille et Une Nuits, la Méditerranée avec ses traîtres et ses brigands, la société française du premier capitalisme avec ses intrigues et ses mondanités, et même si nous la trouvons mieux représentée chez Balzac, même si Dantès, entraîné par erreur dans le rêve bonapartiste, n'a pas la complexité et l'ambiguïté ni de Julien Sorel ni de Fabrice del Dongo, la fresque est toutefois puissante et MonteCristo (en aidant les petits-bourgeois et les prolétaires comme lui - et comme les lecteurs) se bat, lutte contre ses trois ennemis, la finance, la magistrature et l'armée, et, mieux, il châtie le banquier en jouant sur la fragilité de la Bourse, le magistrat en découvrant un de ses anciens crimes, et le général en révélant sa trahison militaire. Et puis, Le Comte *de MonteCristo* nous offre le vertige de l'agnition, ressort narratif fondamental depuis la tragédie grecque, mais il ne se contente pas d'une seule, comme cela suffisait à Aristote, il en offre à la chaîne. MonteCristo se dévoile à plusieurs reprises, et peu importe qu'à chaque fois, nous apprenions la même vérité. Le fait est que, en jouissant de son pouvoir, nous sommes continuellement satisfaits par la surprise des autres et nous voudrions qu'il ne cesse jamais de répéter encore et encore « Je suis Edmond Dantès ! »

Il y a donc les meilleures raisons pour que *Le Comte de MonteCristo* soit un roman à couper le souffle. Et pourtant, pourtant... *Casablanca* devient un film culte parce que, dans son énergie sauvage, il avance vite, comme *Les Trois Mousquetaires*, tandis que *Le Comte de MonteCristo* (et ici nous revenons au langage qui s'enlise à tout bout de champ) est fangeux et poussif. Truffé de redondances, il répète sans pudeur le même adjectif à une ligne d'écart, s'embourbe dans des digressions sentencieuses en trébuchant sur la *consecutio temporum*, il n'arrive pas à clore des périodes de vingt lignes, tandis que les personnages passent leur temps à pâlir, essuyer les sueurs glacées qui leur coulent sur le front, balbutier d'une voix qui n'a plus rien d'humain, raconter aux chiens ce qu'ils ont déjà raconté aux porcs quelques pages avant - et il suffit de calculer le nombre de fois où, dans les premiers chapitres, Edmond

répète à tout le monde qu'il veut se marier et est heureux, pour admettre que quatorze années au château d'If sont à peine la juste punition pour un logorrhéique de cet acabit. Quant aux plus malheureuses incontinences métaphoriques, il suffit de citer le chapitre 40, où la vieille tour du télégraphe est ainsi décrite :

On n'eût pas dit, à la voir ainsi ridée et fleurie comme une aïeule à qui ses petits-enfants viennent de souhaiter la fête, qu'elle pourrait raconter bien des drames terribles, si elle joignait une voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe donne aux murailles.

Si bien qu'on ne peut que frémir d'horreur admirative en lisant une traduction italienne vétuste et anonyme des inoubliables éditions Sonzogno :

Si sarebbe detto, vedendola così ornata e fiorita come una bisavola di cui i suoi nipotini celebrano il giorno natalizio, che essa avrebbe potuto raccogliere drammi assai terribili, se avesse aggiunto la voce alle orecchie minaccevoli che un vecchio proverbio attribuisce alle muraglie. [Littéralement : On aurait dit, en la voyant ainsi ornée et fleurie comme une bisaïeule dont les petits-enfants célèbrent le jour de la naissance, qu'elle aurait pu recueillir des drames très terribles, si elle avait ajouté la voix aux oreilles menaçantes qu'un vieux proverbe attribue aux murailles.]

La raison pour laquelle Dumas rallonge éhontément, on la connaît et on l'a déjà dite : il était payé à la ligne, et il se répétait souvent car, le récit étant publié en feuilleton, il fallait rappeler au lecteur oublieux les événements des épisodes précédents. Mais faut-il prendre en considération ces exigences dans une traduction faite aujourd'hui? Ne pourrait-on travailler comme Dumas lui-même l'aurait fait, s'il avait été payé à l'économie de plomb? N'aurait-il pas avancé plus vite s'il avait su que ses lecteurs s'étaient formés sur Hemingway ou Dashiell Hammett? N'aiderait-on pas le *MonteCristo* en l'allégeant là où la redondance est inutile ?

J'avais commencé à calculer. Dumas dit toujours que quelqu'un se lève de la chaise où il était assis. De quelle chaise aurait-il dû se lever? Et donc, n'est-il pas suffisant de traduire qu'il se levait de sa chaise ou carrément qu'il se levait, tout court, s'il était déjà sous-entendu qu'il se trouvait à table ou à son bureau?

Dumas écrit ceci :

Danglars arracha machinalement, et l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini avec l'oranger, il s'adressa à un cactus, mais alors le cactus, d'un caractère moins facile que l'oranger, le piqua outrageusement.

Pourquoi ne pas traduire ainsi?

Strappò macchinalmente, uno dopo l'altro, i fiori di un magnifico arancio; quando ebbe finito si rivolse a un cactus il quale, di carattere più difficile, lo punse oltraggiosamente. [Littéralement : Il arracha machinalement, l'une après l'autre, les fleurs d'un magnifique oranger; quand il eut fini, il s'adressa à un cactus qui, d'un caractère plus difficile, le piqua outrageusement]

On le voit tout de suite, quatre lignes au lieu de cinq, vingt-neuf mots italiens contre les quarante-trois français : une économie de plus de vingt-cinq pour cent. Sur la longueur du roman entier, qui dans la Pléiade compte 1 400 pages très denses, on gagne 350 pages ! et il suffit, face à des expressions du genre : d'utiliser la moitié des mots :

comme pour le prier de le tirer de l'embarras où il se trouvait

come per pregarlo di trarlo d'imbarazzo.

Sans parler de la tentation d'éliminer tous les *Monsieur*. Le français utilise *monsieur* bien plus que l'italien n'utilise *signore*. En France, deux voisins de palier entrant dans l'ascenseur se saluent par un *bonjour monsieur*, alors qu'en Italie un simple *buongiorno* suffit, pour ne pas introduire des formalités exagérées. Sans parler du nombre de *monsieur* qu'on trouve dans un roman du XIX^{e} siècle. Faut-il les traduire même quand ce sont deux personnes d'une égale condition qui se parlent? Combien de pages aurais-je économisées en abolissant tous les *monsieur?*

Cela dit, c'est précisément cela qui m'a fait douter. La présence de tous ces

monsieur conservait à l'histoire son ton français du XIX[e], mais aussi elle mettait en scène des stratégies conversationnelles de respect essentielles pour comprendre les rapports entre les personnages. Alors, je me suis demandé s'il était juste de traduire *je vous en prie* comme il le faut, c'est-à-dire vi prego, ou bien s'il ne fallait pas donner raison aux vieux traducteurs de la Sonzogno qui écrivaient *ve ne prego*[16].

Arrivé à ce stade, j'ai admis que les longueurs que je voulais éviter, ces trois cent trente pages apparemment inutiles, avaient une fonction stratégique fondamentale, elles créaient de l'attente en retardant les événements résolutoires, elles étaient capitales pour ce chef-d'œuvre de la vengeance comme plat qui se mange froid. Aussi ai-je renoncé à mon entreprise, décidant que *Le Comte de MonteCristo* est, pour la stratégie narrative qu'il met en jeu, sinon *bien écrit*, du moins écrit *comme il se doit*, et qu'il n'aurait pu être écrit autrement. Dumas, fût-ce sous la pression de préoccupations moins nobles, l'avait somme toute compris : si le roman des *Trois Mousquetaires* doit être rondement mené car nous avons tous hâte de savoir comment *les autres* s'en tirent, *Le Comte de MonteCristo* doit avancer lentement et à grand-peine parce que c'est *notre* tourment qu'il raconte. Quelques pages pour dire que Jussac est défait en duel, de toute façon le lecteur n'aura jamais l'occasion de dégainer son épée devant les Carmes Déchaussés, et beaucoup de pages pour représenter la durée de nos rêveries de toute une vie de frustrations.

Je n'exclus pas de revenir un jour sur mes idées et de me décider à faire cette pseudo-traduction. Mais ce serait une *adaptation*, un travail à deux mains. En allégeant le livre, je présupposerais que les lecteurs connaissent l'œuvre originale mais se trouvent dans une situation historique et culturelle différente, qu'ils ne partagent plus les passions d'Edmond Dantès, qu'ils regardent ses péripéties de l'œil éloigné, bienveillant et ironique d'un de nos contemporains et qu'ils veulent découvrir avec plaisir, sans plus pleurer avec ces héros, en combien de coups rapides MonteCristo échafaude sa vengeance.

5.6 Compenser en refaisant

En ce cas, nous nous trouverions face à un travail que j'appellerai remaniement radical ou absolu, dont je parlerai au chapitre 12. Mais pour l'instant, je voudrais examiner des situations où, pour respecter l'effet que le texte voulait obtenir, on est autorisés à tenter des *refontes partielles, ou*

locales.

Le Nom de la rose présente un personnage, Salvatore, qui parle une langue composée de bribes de langues différentes. Naturellement, en italien, l'introduction de termes étrangers créait l'effet de défamiliarisation, mais si un personnage disait *Ich aime spaghetti* et qu'un traducteur anglais rendait cette expression multilingue par *I like noodles*, l'effet « babélique » serait perdu. Voici donc comment trois traducteurs ont réussi à refaire, dans leurs langue et culture réciproques, les phrases de mon personnage.

Penitenziagite ! Vide quando draco venturus est a rodegarla l'anima tua ! La mortz est super nos ! Prega che vene lo papa santo a liberar nos a malo de todas le peccata ! Ah ah, ve piase ista negromanzia de Domini Nostri lesu Christi ! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo ! Semper m'aguaita in qualche canto per adentarme le carcagna. Ma Salvatore non est insipiens ! Bonum monasterium, et aqui se magna et se priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo seco. Et amen. No?

Penitenziagite ! Watch out for the draco who cometh in futurum to gnaw your anima ! Death is super nos ! Pray the Santo Pater corne to liberar nos a malo and all our sin ! Ha ha, you like this negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi ! Et anco jois m'es dols e plazer m'es dolors... Cave el diabolo ! Semper lying in wait for me in some angulum to snap at my heels. But Salvatore is not stupidus ! Bonum monasterium, and aquí refectorium and pray to dominum nostrum. And the resto is not worth merda. Amen. No? (Weaver)

Penitenziagite ! Voye quand dracon venturus est pour la ronger ton âme ! La mortz est super nos ! Prie que vient le pape saint pour libérer nos a malo de todas les péchés ! Ah ah, vous plait ista nécromancie de Domini Nostri lesu Christi ! Et anco jois m'es dois e plazer m'es dolors... Cave el diabolo ! Semper il me guette en quelque coin pour me planter les dents dans les talons. Mais Salvatore non est insipiens ! Bonum monasterium, et aqui on baffre et on prie dominum nostrum. Et el reste valet une queue de cerise. Et amen. No? (*Schifano*)

Penitenziagite ! Siehe, draco venturus est am Fressen anima tua ! La

mortz est super nos ! Prego, daß Vater unser komm, a liberar nos vom Übel de todas le peccata. Ah, ah, hihhi, Euch gfallt wohl ista negromanzia de Domini Nostri Jesu Christi ! Et anco jois m'es dois e pia zer m'es dolors... Cave el diabolo ! Semper m'aguaita, immer piekster und stichter, el diabolo, per adentarme le carcagna. Aber Salvatore non est insipiens, no no, Salvatore weiß Bescheid. Et aqui bonum monasterium, hier lebstu gut, se tu priega dominum nostrum. Et el resto valet un figo secco. Amen. Oder? *(Kroeber)*

Dans *Le Pendule de Foucault*, j'ai mis en scène un personnage, Pierre, qui parle un italien très « francisé ». Aucune difficulté pour les autres traducteurs qui devaient penser à comment quelqu'un parlerait avec un accent et un lexique français dans sa propre langue, mais de sérieux problèmes se sont en revanche posés au traducteur français. Il pouvait choisir de mettre en scène un personnage avec un accent allemand ou espagnol, mettons, mais il s'est rendu compte que mon personnage se référait à des situations typiques de l'occultisme français fin de siècle. Il a donc décidé d'accentuer non le fait que c'était un Français, mais que c'était un personnage caricatural, et il l'a fait parier avec des expressions qui trahissent une origine marseillaise.

La traduction espagnole de *L'Ile du jour d'avant* offre un bel exemple de refonte partielle. J'avais avisé les traducteurs que le texte utilisait un lexique baroque et qu'à plusieurs reprises, les personnages empruntaient des passages à la poésie baroque de l'époque.

Prenons l'extrait suivant, où j'utilisais des vers de Giovan Battista Marino (et ici aussi, c'est moi qui insère aujourd'hui les barres séparant les vers) :

Da quel momento la Signora fu per lui Lilia, e come Lilia le dedicava amorosi versi, che poi subito distruggeva temendo che fossero impari omaggio : *Oh dolcissima Lilia,l* a *pena colsi un fior, che* ti *perdei !l Sdegni ch'io ti riveggi ?l Io ti seguo* e *tu fuggi,/ io ti parlo* e *tu* taci... Ma non le parlava se non con lo sguardo, pieno di litigioso amore, poiché più si ama e più si è inclini al rancore, provando brividi di fuoco freddo, eccitato d'egra salute, con l'animo ilare come una piuma di piombo, travolto da quei cari effetti d'amore senza affetto; e

continuava a scrivere lettere che inviava senza firma alla Signora, e versi per Lilia, che tratteneva gelosamente per sé e rileggeva ogni giorno Scrivendo (e non inviando), *Lilia, Lilia, ove sei? ove t'ascondi ?l Lilia fulgor del cielo/ venisti in un balenol a ferire, a sparire*, moltiplicava le sue presenze. Seguendola di notte mentre rincasava con la sua cameriera *(per le più cupe selve,l per le più cupe calli,/ godrò pur di seguire, ancorché invano/ del leggiadretto pié l'orme fùgaci* ...), aveva scoperto dove abitava.

La traduction anglaise de Weaver choisit un lexique et une orthographe du XVII[e] siècle, mais elle traduit presque littéralement les vers de l'original. La distance entre le « conceptisme » du baroque italien et la poésie anglaise de l'époque était peut-être telle qu'elle n'encourageait pas les contaminations :

From that moment on the Lady was for him Lilia, and it was to Lilia that he dedicated amorous verses, which he promptly destroyed, fearing they were an inadequate tri-bute : *Ah sweetest Lilial hardly had I plucked a flower when I lost it !/ Do you scorn to see me ?/ I pursue you and you fleel I speak to you and yoac are mute (....) Lilia, Lilia, were art thou ? Where dost you hide ? Lilia, splendor of Heaven, an instant in thy presence/ and I was wounded, as thou didst vanish....*

La décision de la traductrice espagnole, Helena Lozano, qui avait affaire avec la littérature du *Siglo de Oro*, à bien des égards semblable au conceptisme italien, a été différente. Comme le dit elle-même la traductrice dans un essai où elle raconte son expérience (Lozano, 2001), « le Lecteur modèle de *L'Ile*, et d'Eco en général, est animé par le goût de la découverte ; la reconnaissance des sources constitue donc pour lui un immense plaisir. La construction du lecteur modèle de la traduction n'aurait pas été possible sans l'introduction des textes du Siècle d'Or ».

Lozano a donc opté pour un remaniement. Dans un passage comme celui-ci, qui exprime des ardeurs amoureuses incontrôlables, peu importait ce que disait effectivement l'amant, l'important était plutôt qu'il le dise à la manière du discours amoureux du *Siglo de Oro*. « Le choix de ces textes tient compte

du caractère fondamentalement récréatif des traductions qu'on faisait à l'époque : on identifiait un noyau fonctionnel (que ce soit un contenu ou une forme) et on le développait à sa façon. Dans notre cas, les isotopies qui comptaient étaient les suivantes : Lilia/ fleur, la bien-aimée qui se fuit et la poursuite angoissante. J'ai mis en œuvre mon dessein à l'aide de Herrera et d'un Góngora mineur, avec une légère contamination de Garcilaso. »

La traduction de Lozano donne donc ceci :

Desde ese momento, la Señora fue para él Lilia, y como Lilia dedicábale amorosos versos, que luego destruía inmediatamente temiendo que fueran desiguales homenajes : *i Huyendo vas Lilia de mí,/ oh tú, cuyo nombre ahoral y siempre es hermosa flor/ fragrantísimo esplendor/ del cabello de la Aurora !...* Pero no le hablaba, sino con la mirada, lleno de litigioso amor, pues que más se ama y más se es propenso al rencor, experimentando calofrios de fuego frio excitado por flaca salud, con el ánimo jovial como pluma de plomo, arrollado por aquellos queridos efectos de amor sin afecto ; y seguia escribiendo car-tas que enviaba sin firma a la Señora, y versos para Lilia, que guardaba celosamente para si y releía cada día. Escribiendo (y no enviando) *Lilia, Lilia, vida mía/ ¿ adónde estas? ¿ A dó ascondes/ de mi vista tu belleza ?/ ¿ 0 por qué no, di, respondes/ a la voz de mi tristeza* ?, multiplicaba sus presencias. Siguiéndola de noche, mientras volvía a casa con su doncella *(Voy siguiendo la fuerza de mi hado/por este campo estéril y ascondido...*), habia descubierto dónde vivía.

En ce cas, la refonte apparaît comme un acte de fidélité : à mon avis, le texte traduit par Lozano produit exactement l'effet que voulait produire l'original. Certes, un lecteur sophistiqué pourrait voir que les références sont celles de la poésie espagnole et non italienne. Mais d'une part, l'histoire se passe sous domination espagnole dans cette partie d'Italie où se déroule l'histoire, d'autre part, la traductrice précise « J'ai employé ce matériel à la condition qu'il fût *peu connu* ». Enfin, Lozano a elle aussi mis en œuvre une technique de collage. Il était donc difficile pour les lecteurs espagnols d'identifier des sources précises : ils étaient plutôt amenés à « respirer » un climat. Ce qui était ce que je voulais faire en italien.

Le cas le plus intéressant de refonte partielle, et pour moi le plus surprenant, fut la traduction du premier chapitre de *Baudolino*. J'y avais inventé une langue pseudo-piémontaise, écrite par un garçon presque analphabète du XII[e] siècle, une époque pour laquelle nous ne disposons pas de documents en langue italienne, du moins pour cette région.

Mes intentions n'étaient pas philologiques - même si, après avoir écrit le texte presque d'un seul jet, en suivant des échos de mon enfance et des expressions dialectales de mon lieu de naissance, j'avais, pendant au moins trois ans, consulté tous les dictionnaires historiques et étymologiques possibles, afin d'éviter de criants anachronismes, et je m'étais même aperçu que certaines expressions dialectales obscènes, en usage encore aujourd'hui, avaient des racines lombardes, me permettant donc de présumer que, peu ou prou, elles étaient passées au dialecte incertain de la plaine du Pô de l'époque. Bien entendu, j'avais signalé aux traducteurs qu'ils devaient recréer une situation linguistique analogue, mais je me rendais compte que le problème changerait de pays à pays. A la même période en Angleterre, on parlait le Middle English, qui serait incompréhensible pour un anglophone d'aujourd'hui, la France avait déjà une poésie en langue d'oc et en langue d'oïl, l'Espagne avait déjà produit *Le Cid*...

Dommage que je ne puisse reproduire toutes les traductions, car on verrait comment chacun a essayé d'adapter ce langage inexistant au génie de sa propre langue, avec des effets très différents. Je me limite à quelques exemples.

Baudolino craint que, à la chancellerie impériale, on s'aperçoive qu'il a « gratté » et réduit à un palimpseste l' œuvre fondamentale de l'évêque Otton, pour y consigner ses mémoires incertains ; mais après, il se console en pensant que, dans cette région, personne ne s'en apercevra, et il hasarde même une expression obscène, qu'il efface ensuite et remplace par une autre expression dialectale. Notons que l'expression effacée est typiquement piémontaise tandis que celle qui la remplace est plus lombarde (mais j'étais parti du principe que Baudolino avait absorbé de manière désordonnée divers dialectes de la plaine du Pô) :

ma forse non li importa a nessuno in chanceleria scrivono tutto anca quando non serve et ki li trova (questi folii) ~~si li infila nel büs del kü~~
non se ne fa negott.

Celle qui s'est posé les problèmes philologiques les plus précis, c'est Helena

Lozano, qui a décidé de rendre mon texte dans un espagnol inventé qui rappellerait *El Cantar de mio Cid* et la *Fazienda de Ultramar,* ce dernier texte étant riche de mots étrangers (Lozano 2003). Toutefois, pour ce passage, la traductrice cherche aussi à préserver des sonorités originales sans les refaire à tout prix en espagnol médiéval. Donc, pour l'expression biffée, elle conserve presque l'original, archaïsant simplement l'expression vulgaire *ojete* et la renforçant en tronquant *kulo* (« donnant la liberté au lecteur de décider s'il s'agit d'une double censure... ou d'une apocope phonique, si habituelle dans le langage parlé »). Donc :

Pero quiçab non le importa a nadie en chancellería eschrivont tot ineluso quando non sirve et kien los encuentra [isti folii]
~~se los mete en el ollete del ku~~
non se faz negotium.

Pour une autre expression, Fistiorbo *che fatica* skrivere *mi fa* già *nzale tuti* i diti, après avoir vérifié que *fis*tiorbo est une imprécation dialectale qui signifie « puisses-tu devenir aveugle », Lozano décide de latiniser en *fistiorbus ke cansedad eskrevir* - en admettant que le sens du néologisme adopté est certes opaque pour le lecteur espagnol mais qu'il l'était déjà à l'origine pour tout lecteur italien n'ayant pas une familiarité avec le dialecte alexandrin de Baudolino.

Il est intéressant de voir comment ont réagi d'autres traducteurs. Ce sont, me semble-t-il, des considérations analogues qui ont guidé Arenas Noguera pour la traduction catalane, du moins pour le premier passage :

mes potser no.l interessa negu a cancelleria scriuen tot ancar quan no val e qu.ils trova (ests folii) ~~se.ls fica forat~~
~~del cul~~
no.n fa res

Pour le second, la traductrice a tenté une traduction presque littérale dont, par un manque de compétence linguistique de ma part, j'ignore ce qu'elle peut dire au lecteur d'arrivée : *eu tornare orb.*

Schifano, comme d'habitude, tente une adaptation très francisante, avec, selon moi, de bons résultats :

mais il se peut k'a nulk importe en la cancellerie ils escrivent tout mesme quanto point ne sert et ke ki les trouve (les feuilles) ~~kil se les enfile dans le pertuis du kü~~
n'en fasse goûte

De la même manière, pour *fistiorbo,* il se réfère à une expression populaire française équivalente, *morsœil.* Weaver (nous verrons cela aussi au chapitre suivant) *domestique* et *modernise* (*fistiorbo* devient *Jesù,* qui fonctionne comme exclamation de désappointement, mais renonce à tout renvoi à un langage « autre ») et il recourt à un anglais vulgaire presque contemporain, avec quelque réticence due à la pudeur :

but may be nobody cares in the chancellery thay write and write even when theres no need and whoever finds them (these pages)
~~can shove them up his~~
wont do anything about them.

Plus intéressant est le comportement de Kroeber. *Fistiorbo* devient (germanisé) *verflixt swêr* (quelque chose comme « il est terriblement difficile »), mais il semble que, par exigence philologique, le traducteur veuille garder l'original dans l'autre passage :

aber villeicht merkets ja kainer in der kanzlei wo sie allweil irgentwas schreiben auch wanns niëmanden nutzen tuot und wer diese bôgen findet si
~~si li infila nel büs del kü~~
denkt sie villeicht nix weiter darbei.

Apparemment, il s'agit d'une tentative de restituer la saveur du dialecte original, mais je ne pense pas que ce soit cela. Ce qui entre en jeu ici, c'est un problème très délicat, celui des obscénités, qui abondent dans les pages introductives en langage « baudolinien », mais qui émaillent aussi le reste du texte, quand les personnages populaires dialoguent et utilisent des façons de parler et des imprécations dialectales.

L'italien (et les langues latines en général) sont riches en jurons et en obscénités, tandis que l'allemand est beaucoup plus retenu. Ainsi, une exclamation qui, en italien, paraîtrait certes inconvenante mais non inhabituelle et connoterait l'origine et le niveau social du locuteur, semblerait être, en allemand, un intolérable blasphème ou, à tout le moins, exagérément vulgaire. Ceux qui ont vu *Harry dans tous ses états* de Woody Allen savent qu'il y a dans le film une New-Yorkaise qui répète l'expression *fucking* toutes

les dix secondes, comme un tic de langage. Eh bien, une femme de Munich ne pourrait proférer un terme équivalent avec autant de désinvolture.

Au début du deuxième chapitre de mon roman, Baudolino entre en caracolant dans l'église Sainte-Sophie à Constantinople et, pour exprimer son indignation envers les croisés qui saccagent les ornements sacrés et profanent le temple par leur comportement de prédateurs avinés, il lance quelques jurons. L'effet se veut comique : pour accuser les envahisseurs d'un comportement blasphématoire, Baudolino blasphème à son tour - même s'il est entraîné par un feu sacré et des intentions vertueuses. Aux yeux du lecteur italien, Baudolino n'est pas du tout un disciple de l'Antéchrist mais un bon chrétien sincèrement scandalisé, même s'il aurait dû mieux contrôler son langage.

C'est pourquoi Baudolino, en se précipitant, épée levée contre les profanateurs, s'écrie :

Ventrediddio, madonna lupa, mortediddio, schifosi bestemmiatori, maiali simoniaci, è questo il modo di trattare le cose di nostrosignore ?

Bill Weaver a essayé d'être aussi blasphématoire qu'un Anglais peut l'être et il a traduit :

God's belly ! By the Virgin! 'sdeath! Filthy blasphemers, simonist pigs ! Is this any way to treat the things of our lord?

Il a perdu l'effet populaire de ce *madonna lupa* que, jeune, durant mon service militaire, j'avais souvent entendu répéter par mon caporal instructeur, mais on sait bien que les Anglo-Saxons - et les protestants américains - n'entretiennent pas, avec les choses sacrées, la même familiarité que celle des populations catholiques (les Espagnols, par exemple, ont des jurons bien plus terribles que les nôtres).

Les traducteurs en espagnol, brésilien, français et catalan n'ont pas eu de gros problèmes pour rendre la sainte indignation de Baudolino :

Ventredieu, viergelouve, mordiou, répugnants sacrilèges, porcs de simoniaques, c'est la manière de traiter les choses de nostreseigneur?
(Schifano) Ventredediós, virgenloba, muertedediós, asquerosos

blasfemadores, cerdos simoníacos, ¿ es esta la manera de tratar las cosas de nuestrosenor? (*Lozano*) Ventre de deus, mäe de deus, morte de deus, nojentos blasfemadores, porcos simoníacos, é este o modo de tratar las coisas de Nosso Senhor? (*Lucchesi*) Pelventre dedéu, maredededéudellsops, perlamortededéu, blasfemadores fastigosos, porcos simoníacs, aquesta és manera de tractar les coses de nostre Senyor? (*Arenas* Noguera)

En revanche, le traducteur allemand s'est montré extrêmement prudent et prude :

Gottverfluchte Saubande, Lumpenpack, Hurenböcke, Himmelsakra, ist das die Art, wie man mit den Dingen unseres Herrn umgeht? (Kroeber)

On le voit, Kroeber ne mentionne pas directement Dieu ni la Vierge, et il insulte les croisés en les traitant de porcs maudits par le Seigneur, de va-nu-pieds, de boucs fils de pute ; l'unique pseudo-juron que profère Baudolino est le seul que le plus enragé et le plus grossier des Allemands pourrait laisser échapper, *Himmelsakra*, c'est-à-dire « Ciel et Sacrement » – ce qui est très peu pour un paysan piémontais ayant pété les plombs.

Le premier chapitre (celui en langage baudolinien) décrit le siège de Tortona, puis l'invasion de la ville et comment les plus féroces de tous furent les habitants de Pavie. Le texte italien dit ceci :

et poi vedevo i derthonesi ke usivano tutti da la Città homini donne bambini et vetuli et si plangevano adosso mentre i alamanni li portavano via corne se erano beeeccie o vero berbices et universa pecora et quelli di Papìa ke alé alé entravano a Turtona corne matti con fasine et martelli et masse et piconi ke a loro sbatere giù una città dai fundament li faceva sborare.

L'expression finale est populaire, mal élevée, bien sûr, mais assez commune. Jean-Noël Schifano n'a pas eu d'hésitations pour la rendre en français :

et puis je veoie li Derthonois ki sortoient toz de la Citet homes femes enfans et vielz et ploroient en lor nombril endementre que li alemans les emmenoient com se fussent breeebies oltrement dict des berbices et universa pecora et cil de Papiia ki ale ale entroient a Turtona com fols aveques fagots et masses et mails et pics qu'a eulx abatre une citet jouske dedens li fondacion les faisoient deschargier les coilles.

Helena Lozano m'a expliqué qu'elle avait à sa disposition une expression équivalente espagnole, *correrse,* mais que cela signifiait littéralement *courir* et que, dans ce contexte, où chacun remuait dans tous les sens, on risquait de perdre la connotation sexuelle et de penser que, pour les Pavesans, l'idée de détruire une ville les faisait s'agiter avec application. Aussi a-t-elle adopté un latinisme qui ne laisse aucun doute au lecteur :

et dende veia los derthonesi ke eixian todos da la Cibtat, homini donne ninnos et vetuli de los sos oios tan fuertemiente lorando et los alamanos ge los lleuauan como si fueran beejas o sea berbices et universa ovicula et aquellotros de Papia ke arre arre entrauan en Turtona como enaxenados con faxinas et martillos et mazas et picos ça a ellos derriuar una cibtat desde los fundamenta los fazia eiaculare.

Bill Weaver n'a pas tenté de remaniement archaïque et a utilisé l'expression que le personnage de Woody Allen aurait employée. Moi, je trouve cela bien trop poli, le slang lui offrait mieux. Mais sans doute a-t-il jugé les autres expressions trop modernes ou trop américaines :

And then I saw the Dhertonesi who were all coming out of the city men women and children and oldsters too and they were crying while the Alamans carried them away like they were becciee that is berbices and sheep everywhere and the people of Pavia who cheered and entered Turtona like lunnatics with faggots and hammers and clubs and picks because for them tearing down a city to the foundations was enough to make them come.

Comme toujours, le summum de la pudeur a été atteint par Burkhart Kroeber :

und dann sah ich die Tortonesen die aus der stadt herauskamen manner.

frauen kinder und greise und aile weinten und klagten indes die alemannen sie wegturten als warens schafe und andres schlacht vieh und die aus Pavia schrien Ali Ali und stüm1ten nach Tortona hinein mit âxten und hâmmem und keulen und piken denn eine stadt dem erdboden gleichzumachen daz war ihnen eine grôsze lust.

Eine grôsze lust, fût-elle lue comme une expression archaïque, peut signifier tout au plus *une grande jouis*sance. Peut-être exprime-t-elle également l'emphase sexuelle avec laquelle les Pavesans détruisaient une ville, en tout cas, en allemand, on ne pouvait pas dire plus.

Dans le reste du texte aussi, quand j'ai adopté l'italien courant, Baudolino et ses concitoyens s'expriment souvent avec des renvois à leur dialecte. Je savais très bien que seuls les « locuteurs natifs » apprécieraient, mais j'espérais que les lecteurs étrangers au dialecte piémontais saisiraient au moins un style, une cadence dialectale (comme lorsqu'un Lombard écoute un comique napolitain tel que Troisi). Par précaution (reprenant en cela l'habitude dialectale type qui consiste à faire suivre l'expression dialectale par la traduction en italien, quand on veut renforcer l'affirmation), je fournissais une manière de traduction des expressions opaques. Sévère défi pour les traducteurs qui, s'ils voulaient garder le jeu entre dialecte et traduction, auraient dû trouver une expression dialectale correspondante, mais en ce cas, ils auraient « dé-padanisé » le langage de Baudolino. Ce sont là des cas où la perte est fatale, sauf à tenter des opérations acrobatiques.

Voici un passage du chapitre 13où j'insérais (en l'italianisant, autre habitude dialectale) l'expression *squatagnè emé'n babi*, très réaliste, parce qu'elle évoque l'action de celui qui écrase un crapaud en le réduisant à une silhouette plate qui, par la suite, se dessèche au soleil comme une feuille :

Si, ma poi arriva il Barbarossa e vi squatagna come un babio, ovverosia vi spiaccica come un rospo.

Certains traducteurs ont renoncé à rendre le jeu dialecte-traduction, et ont simplement employé une façon de parler populaire dans leur langue, en se limitant à rendre avec efficacité le sens de l'action :

Siì, peró després arribarà Barba-roja i us esclafarà com si res. *(Noguera)* Yes, but then Barbarossa cornes along and squashes you like a bug. (*Vreaver*) Ja, aber dann kommt der Barbarossa und zertritt euch wie eine Kröte. *(Kroeber)*

Lozano, profitant du fait que l'expression est ensuite traduite, la garde comme une bizarrerie néologisante, l'adaptant aux caractéristiques phonétiques du catalan. Schifano a renforcé le côté argotique de l'allusion, mais il transporte le tout en français :

Si, pero luego llega el Barbarroja y os escuataña como a un babio, o hablando propiamente, os revienta como a un sapo. *(Lozano)* Oui, mais ensuite arrive le Barberousse et il vous réduit à une vesse de conil, autrement dit il vous souffle comme un pet de lapin. (*Schifirno*)

Ce n'est pas un hasard si, éliminant le jeu entre expression dialectale et traduction, les textes catalan, anglais et allemand semblent plus courts que les deux autres (et que l'original).

Nergaard note (2000 : 289) que parfois, le remaniement est la seule façon de réaliser une traduction que nous dirions « fidèle » et il cite sa version norvégienne des *« Frammenti »* publiés dans le *Diario Minimo*, où j'imagine qu'une société du futur redécouvre, après une catastrophe atomique, un recueil de chansonnettes et les prend pour le summum de la poésie italienne du xx^{e} siècle. Le jeu comique naît du fait que les découvreurs appliquent des analyses critiques complexes à des textes comme *Pippo non lo sa* ou à des chansons de San Remo. Nergaard, qui a traduit ce texte en norvégien, a compris que si elle avait cité, traduites à la lettre, les chansons italiennes, inconnues des lecteurs norvégiens, personne n'aurait saisi le comique du jeu. Elle a donc décidé de remplacer les chansons italiennes par des chansons norvégiennes équivalentes. Bill Weaver a procédé de la même manière, et, bien sûr, j'apprécie davantage sa traduction parce que je reconnais des refrains populaires de Broadway[17].

Ce sont-là des exemples de refonte *partielle*, c'est-à-dire *locale*. On remplace la chanson, pas le reste de l'histoire. Mieux, on remplace la chanson

pour que justement, dans une autre langue, on comprenne le reste de l'histoire (en obtenant le même effet global). Nous le verrons au chapitre 12, il en va tout autrement avec les cas de remaniement total ou radical.

Dans tous ces exemples, les traducteurs produisent (fût-ce de manière différente) un effet identique à celui que le texte italien voulait provoquer. Le jugement d'exactitude peut être prononcé en assumant, par conjecture, que l'effet à produire était x_n tandis que le texte de destination produit tout au plus l'effet x_{n-1}. Mais nous sommes sur le plan du jugement de goût, et il n'y a aucune règle discriminante. L'unique critère permettant de dire qu'il s'agit encore de traduction, c'est que soit respectée la condition de réversibilité.

Evidemment, une fois encore, il faut négocier la réversibilité. Je crois que si on retraduit en italien la version Lozano du passage de *L'Ile*, le texte source est reconnaissable, même si les vers écrits par Roberto amoureux changent. Mieux, un traducteur sensible serait enclin à remanier à son tour, en trouvant des équivalents (peut-être pas les mêmes mais aptes à produire le même effet) dans la poésie baroque italienne. Idem pour le cas cité par Nergaard : un hypothétique retraducteur du norvégien de mon texte comprendrait que, à la place de ces chansonnettes scandinaves, il faudrait mettre, si ce n'est *Pippo non lo sa*, au moins *I pompieri di Viggiù.*

1 Mais Foscolo nous enseigne qu'il faut laisser les gallicismes dans un texte anglais.

2 Par ailleurs, les autres traducteurs italiens ne s'en sont pas mieux tirés, et quand ils ne recourent pas comme moi à *Ultimo foglio,* ils oscillent entre *Ultimo foglietto* et *Ultima pagina* [dernière page].

3 Le traducteur français, et c'est là sa seule erreur dans une traduction admirable, traduit – entraîné par des automatismes linguistiques - par *baumes du Pérou.* Cet anachronisme est excusable car, dès le début, je dis que je tire mon histoire de la traduction française datant du XIX^e^ d'un manuscrit médiéval, et donc, ce Pérou peut être attribué à une inattention romantique de mon abbé Vallet. D'autant plus que la solution stylistique choisie de manière cohérente par Schifano a été non tant d'imiter le style du chroniqueur médiéval mais plutôt celui de son présumé traducteur du XIX^e^. Cela dit, mieux vaut La Mecque que le Pérou.

4 Voir à ce propos McGrady (1994).

5 Tandis que je transcris maintenant ce passage sur mon ordinateur, Winword souligne tous les mots en rouge, ne les reconnaissant pas comme italiens. Figurez-vous un lecteur dont le vocabulaire ne serait pas plus riche que celui proposé par Microsoft.

6 Turin, Einaudi, 1973.

7 Et à n'en pas douter, comme moi (et Adso qui rêvait), Kroeber ne se souciait pas le moins du monde du sens de la citation. Elle dit plus ou moins ceci (il s'agit d'une formule magique pour guérir la déformation d'un pied ou la jambe d'un cheval) : *si distorsion de jambe comme distorsion de sang comme distorsion de membre ; jambe avec jambe, sang avec sang, membre avec membre, comme s'ils étaient collés.*

8 Les critiques des traductions sont d'ailleurs souvent trop enclins à traquer la trahison. Katan, toujours

lui (1993 : 157), examine un passage où Ubertin conseille affectueusement à Guillaume de jeter tous ses livres et Guillaume répond (selon Katan) : *tratterò solo il tuo* [littéralement : je ne traiterai que le tien]. Katan relève que Weaver traduit *I will devote myself only to yours* et il en conclut que Weaver a surtraduit ce *tratterò*, exagérant l'ironie de Guillaume. En réalité, mon texte ne disait pas *tratterò* mais *tratterrò*, c'est-à-dire «je jetterai tous les livres sauf le tien, qu'évidemment je prendrai au sérieux ». Donc, la traduction, qui a certes modernisé un terme un peu savant et archaïque en italien, rend en fait très bien l'idée exprimée.

9 En outre, le jeune Nerval avait participé à la « bataille d'*Hernani* » qui opposait les romantiques aux classiques.

10 Parmi les anecdotes à raconter au coin du feu sur les aventures de la traduction, nous devrions rappeler qu'Aldington traduit par *I'll drive you at the police station*!

11 Cf. les critiques faites aux tentatives de clarification et d'allongement du texte original *in* Berman (1999 : 54-59).

12 Demaria (2003, § 3.2.2 et 3.2.3) qui cite à ce propos Wing (1991) et ses traductions d'Hélène Cixous, affirmant que la traductrice doit « prêter une grande attention au texte et laisser la langue le traverser [...]. La traduction doit travailler en suivant le corps et ses rythmes » (pp. 7-9). Toujours dans Demaria (2003, § 3.4), cf. les pages sur les traductions « coloniales » et celles (certainement transversales par rapport au problème de la traduction) qui sont consacrées au problème des lectures postcoloniales.

13 Je ne peux que reprendre ce que j'avais raconté (*in*, Eco 1985) à propos de ma tentative, avortée, d'une nouvelle traduction du *Comte de MonteCristo*.

14 Cf. mes réflexions sur Sue et Dumas *(in* Eco 1978), où par ailleurs je reprenais des écrits publiés à des dates précédentes.

15 Cf. « Casablanca ou la renaissance des Dieux» (Eco 1977b : 138-146).

16 Je me souviens d'une plainte conviviale de Carlo Fruttero, qui rendait les armes, admiratif et effaré face une expression typique du meilleur feuilleton français, *s'écria-t-il*. En effet, quelle perte d'emphase et de sens dramatique si on la traduit simplement par *gridò* ou *esclamò*.

17 Les traducteurs français, catalan, castillan et portugais se sont comportés différemment, ils ont gardé les textes italiens. Evidemment, les affinités entre cultures permettaient de reconnaître le type de chanson, probablement connue aussi dans ces pays. Mais ils ont ajouté des notes explicatives en bas de page. Il est intéressant de remarquer que l'éditeur allemand a décidé de supprimer ce passage et de le substituer par d'autres.

6

RÉFÉRENCE ET SENS PROFOND

En sémantique, on a débattu et on débat encore abondamment de la question de savoir si les propriétés exprimées par un terme donné sont essentielles, diagnostiques ou accidentelles. Sans reprendre cette vaste discussion (cf. par exemple Violi 1997), je suggérerais que ces différences dépendent toujours du contexte. Dans le cas de *chaumière,* la propriété d'être une habitation est essentielle, mais nous avons vu que deux traducteurs ont jugé plus ou moins accidentelle la propriété d'avoir un toit de chaume. Négocier le Contenu Nucléaire d'un terme signifie décider des propriétés devant être considérées comme contextuellement accidentelles et que l'on peut, pour ainsi dire, endormir.

Mais je voudrais maintenant m'intéresser à un exemple de négociation en apparence totalement correcte et qui pourtant pose un problème inquiétant.

6.1 Violer la référence

Dans *Lector in fabula* (Eco 1979), j'analyse un récit d'Alphonse Allais, *Un drame bien parisien,* et, pour l'édition anglaise de ce travail, mon ami Fred Jameson avait traduit ce récit. Au chapitre 2, les protagonistes, Raoul et Marguerite, en sortant un soir du théâtre, rentrent chez eux dans un coupé et commencent à se disputer. Notons que le ton et le sujet de cette querelle seront essentiels pour la suite du récit.

Jameson traduit qu'ils rentraient dans un *hansom* cab. Est-ce une bonne traduction pour *coupé?* Les dictionnaires nous disent qu'un *coupé* est une petite voiture fermée, à quatre roues, avec deux places intérieures, et avec le cocher à l'extérieur, à l'avant. Le *coupé* est souvent confondu avec le *brougham*, qui peut avoir deux ou quatre roues, deux ou quatre places intérieures, et où le cocher est assis à l'extérieur, mais à l'arrière. Le *hansom* est presque semblable au *brougham,* il a aussi le cocher à l'arrière mais il a

toujours deux roues. Donc, quand on compare un *coupé* et un *hansom,* la position du cocher devient un élément diagnostique, et une telle différence pourrait se révéler cruciale dans un contexte adéquat. Etait-elle cruciale dans *Un drame*, et pouvons-nous dire que la traduction de Jameson était infidéle ?

J'ignore pourquoi Jameson n'a pas employé le terme *coupé*, qui existe désormais dans le lexique anglais. Peut-être parce qu'il a pensé que *hansom* serait plus compréhensible à son lecteur, et surtout, parce que, pour le locuteur normal, le mot *coupé* évoque dorénavant un type d'automobile et non une voiture à cheval. S'il en est ainsi, il a très bien fait, et il s'agit là d'un excellent exemple de négociation[1].

Dans ce passage, la pire des traductions rendrait explicite le fait que les deux personnages rentrent chez eux dans un véhicule à cheval, mais que ce qui est important, c'est qu'ils se disputent et que, en couple de bourgeois convenable, ils entendent résoudre leur pro*blème en privé.* Ce dont ils avaient besoin, c'était donc d'une voiture bourgeoise *fermée*, et pas d'un vulgaire omnibus avec une foule de passagers. Dans cette situation, la position du cocher est négligeable. Un *coupé,* un *brougham* ou un *hansom* auraient fait indifféremment l'affaire. Si, pour la compréhension de l'histoire, la position du cocher n'était pas essentielle, le traducteur pouvait très bien la juger accidentelle, et l'endormir.

Mais il y a un hic. L'original disait que les deux personnages ont pris un *coupé* et le texte traduit qu'ils ont pris un *hansom.* Essayons de visualiser la scène. Dans le cas du français (en admettant que nous connaissions bien le sens des mots), nos deux protagonistes voyagent dans une voiture avec le cocher à l'avant; dans le cas du texte anglais, le lecteur visualise une voiture avec le cocher à l'arrière. Nous avons dit que la différence est négligeable, mais du point de vue d'un critère de vérité, les deux textes construisent deux scènes différentes, c'est-à-dire deux mondes possibles différents où deux individus (les deux voitures) sont différents. Admettons qu'un quotidien annonce que le Premier ministre est arrivé sur les lieux d'un désastre en hélicoptère, alors qu'il y est venu en automobile : si la nouvelle importante est que le Premier ministre s'est vraiment rendu sur les lieux, il est probable qu'aucun lecteur ne se plaindrait. En revanche, si la différence importante était de savoir s'il y est allé en urgence ou bien en prenant tout son temps, alors, le quotidien aurait donné une fausse information.

Ce qui est enjeu ici, c'est le problème de la référence et de la façon dont une traduction respecte les actes de référence du texte original. J'entends référence dans son sens le plus restreint (cf. Eco 1997, § 5), c'est-à-dire comme un acte linguistique par lequel, le sens des termes employés étant reconnaissable, on pointe des individus et des situations d'un monde possible (celui où nous vivons ou bien celui que décrit un roman) et nous disons que, dans une situation spatio-temporelle donnée, il arrive qu'il y ait certaines choses ou que certaines situations se produisent. *Les chats sont des mammifères* ne constitue pas, de mon point de vue, un acte de référence, mais établit simplement les propriétés qu'il faut assigner aux chats en général afin d'utiliser de façon intersubjectivement le mot *chat*, et pour pouvoir utiliser ce mot dans d'éventuels actes de référence (et il en irait de même si l'affirmation était *les licornes sont blanches).* Si on me propose des expressions telles que *les chats sont amphibies* ou *les licornes sont rayées,* il est probable que je les condamnerai comme « fausses », mais en réalité, je veux dire qu'elles sont « erronées », du moins si l'on juge bons les manuels de zoologie et les descriptions de licornes que nous ont transmises les bestiaires antiques. Pour décider que *les chats sont amphibies* est une expression juste, il faut restructurer l'ensemble du système de nos connaissances, comme lorsqu'on a estimé que l'assertion *les dauphins sont des* poissons était erronée.

En revanche, des expressions comme *dans la cuisine il y a un chat, mon chat Félix est malade, Marco Polo dans* Le Livre des Merveilles *dit avoir vu des licornes* se réfèrent à des situations du monde réel. Ces affirmations peuvent être contrôlées de manière empirique et jugées vraies ou fausses. Bien entendu, pour élaborer des définitions générales comme les dauphins sont des mammifères, il a fallu de nombreux actes de référence à des expériences concrètes, mais il est certain que, dans la vie quotidienne, nous utilisons *les chats sont des mammifères* et *il y a un chat sur le tapis* de manière différente. Dans le second cas, nous sommes amenés (si nous ne faisons pas confiance au locuteur) à contrôler de visu, dans le premier nous allons ouvrir une encyclopédie pour voir si l'assertion est correcte.

Il y a des textes qui ne comprennent pas d'actes de référence (un dictionnaire, ou une grammaire, ou un manuel de géométrie plane), mais la plupart du temps, les textes (des comptes rendus, des narrations, des poèmes épiques ou autres) mettent en jeu des actes de référence. Un article de journal, affirmant que tel personnage politique est mort, requiert (si nous ne nous y

fions pas) que l'on vérifie que l'affirmation est vraie. Un texte narratif disant que le prince André Bolkonsky est mort nous engage à accepter l'idée que (dans le monde possible de *Guerre et Paix)*, le prince André est vraiment mort, si bien que le lecteur protesterait s'il le voyait réapparaître dans la suite du roman, et jugerait mensongère l'assertion d'un autre personnage qui affirmerait que le prince André est vivant.

Le traducteur ne peut se permettre de changer les références du texte narratif, et effectivement aucun traducteur ne se permettrait de dire que, dans sa version, David Copperfield vivait à Madrid ou que Don Quichotte habitait un château en Gascogne.

6.2 Référence et style Cela dit, il est des cas où la référence peut ne pas être respectée afin de rendre l'intention stylistique du texte original.

L'lle du jour d'avant se fonde essentiellement sur des remaniements du style baroque, avec de nombreuses citations implicites de poètes et prosateurs de l'époque. J'ai bien entendu incité mes traducteurs à ne pas traduire littéralement mon texte mais – si possible – à trouver des équivalents dans la poésie du XVII^{e} de leur tradition littéraire. Au chapitre 32, le protagoniste décrit les coraux de l'océan Pacifique. Comme il les voit pour la première fois, il doit recourir à des métaphores et des similitudes tirées de l'univers végétal ou minéral qu'il connaît. Un détail stylistique m'a posé de sérieux problèmes lexicaux : en effet, voulant nommer diverses nuances de la même couleur, le protagoniste ne pouvait répéter plusieurs fois les termes *rosso* ou *carminio* ou *color geranio*, il devait varier grâce à l'emploi de synonymes. Et cela pour des raisons de style mais aussi pour l'exigence rhétorique de créer des hypotyposes, c'est-à-dire de donner au lecteur l'impression « visuelle » d'une immense quantité de couleurs différentes. Un double problème se posait donc au traducteur : trouver des références chromatiques adéquates dans sa langue et trouver autant de synonymes pour la même couleur.

Par exemple, Lozano (2001 : 558-59) s'était déjà trouvée confrontée à un problème analogue au chapitre 22. Le père Caspar tente de décrire à Roberto la couleur de la mystérieuse Colombe Couleur Orange, il trouve que rouge n'est pas le terme adapté et Roberto tente des suggestions :

Rubbio, rubeo, rossetto, rubeolo, rubescente, rubecchio, rossino, rubefacente, suggeriva Roberto. *Nein, Nein*, si irritava padre Caspar. E

Roberto : corne una fragola, un geranio, un lampone, una marasca, un ravanello.

Lozano observe que, outre le fait que le texte italien utilise huit termes pour rouge quand l'espagnol doit se limiter à sept, le problème était que, au XVII[e] siècle, le géranium se disait *pico* de *cigüeña* (bec de cigogne) et que « cela engendrait deux conséquences désagréables : d'une part, la difficulté de compréhension d'un terme non spécialisé et d'usage courant en italien, contre un terme en désuétude en espagnol (en effet, il a été remplacé après le XVII[e] par *geranio*)*;* de l'autre, l'intrusion d'un terme dont la forme évoque des éléments de nature animale dans une série d'éléments exclusivement végétaux ». Aussi Lozano a-t-elle remplacé géranium par *clavellina :*

Rojo, rubro, rubicundo, rubio, rufo, rojeante, rosicler, sugería Roberto. *Nein, nein,* irritábase el padre Caspar. Y Roberto : como una fresa, una **clavellina,** una frambuesa, una guinda, un rabanillo.

Et elle commente : « On a obtenu ainsi une assonance directe qu'on a associée à l'inévitable fresa/ frambuesa : clavellina/rabanillo. »

Pour en revenir aux coraux, là aussi il n'était pas dit que l'opération puisse réussir dans n'importe quelle langue. C'est pourquoi j'ai invité les traducteurs, quand ils n'avaient pas de synonymes pour la même couleur, à changer librement de teinte. Il n'était pas important qu'un corail soit rouge ou jaune (dans le Pacifique, on trouve des coraux de toutes les couleurs) mais que le même terme ne revienne pas deux fois dans le même contexte, et que le lecteur (à l'instar du personnage) soit pris par l'expérience d'une extraordinaire variété chromatique (suggérée par une variété lexicale). On a ici un cas où l'invention linguistique, au-delà de la surface textuelle de l'original, et fût-ce au détriment du signifié immédiat des termes, contribue à recréer le sens du texte, l'impression que l'original voulait produire sur le lecteur.

Voici mon texte et les solutions des quatre traducteurs.

Forse, a furia di trattenere il fiato, si era obnubilato, l'acqua che gli stava invadendo la maschera gli confondeva le forme e le sfumature. Aveva messo fuori la testa per dare aria ai polmoni, e aveva ripreso a galleggiare ai bordi dell'argine, seguendone anfratti e spezzature, là dove si aprivano corridoi di cretone in cui si infilavano arlecchini

dove si aprivano corridoi di cretonne in cui si infilavano arlecchini avvinati, mentre su di un balzo vedeva riposare, mosso da lento respiro e agitare di chele, un gambero crestato di fior di latte, sopra una rete di coralli (questi simili a quelli che conosceva, ma disposti corne il cacio di fra' Stefano, che non finisce mai).
Quello che vedeva ora non era un pesce, ma neppure una foglia, certo era cosa vivente, come due larghe fette di materia albicante, bordate di chermisi, e un ventaglio di piume; e là dove ci si sarebbero attesi degli occhi, due corna di ceralacca agitata.
Polipi soriani, che nel loro vermicolare lubrico rivelavano l'incarnatino di un grande iabbro centrale, sfioravano piantagioni di mentule albine con il glande d'amaranto; pesciolini rosati e picchiettati di ulivigno sfioravano cavolliori cenerognoli spruzzolati di scarlattino, tuberi tigrati di ramature negricanti... E poi si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale, oppure un fuoco artificiale di rabeschi argento vivo, ispidumi di spine gocciolate di sanguigno e infine una sorta di calice di flaccida madreperla...
Perhaps, holding his breath so long, he had grown befuddled, and the water entering his mask blurred shapes and hues. He thrust his head up to let air into his lungs, and resumed floating along the edge of the barrier, following its rifts and anfracts, past corridors of chalk in which vinous harlequins were stuck, while on a promontory he saw reposing, stirred by slow respiration and a waving of claws, a lobster crested with whey over a coral net (this coral looked like the coral he knew, but was spread out like the legendary cheese of Fra Stefano, which never ends).
What he saw now was not a fish, nor was it a leaf; certainly it was a living thing, like two broad slices of whitish matter edged in crimson and with a feather fan; and where you would have expected eyes there were two horns of whipped sealing-wax.
Cypress-polyps, which in their vermicular writhin revealed the rosy color of a great central lip, stroked plantations of albino phalli with amaranth glandes ; pink minnows dotted with olive grazed ashen

cauliflowers sprayed with scarlet striped tubers of blackening copper... And, then he could see the porous, saffron liver of a great animal, or else an artificial fire of mercury arabesques, wisps of thoms dripping sanguine and finally a kind of chalice of flaccid mother-of-pearl... (*Weaver*) Peut-être, à force de retenir son souffle, s'était-il obnubilé, l'eau qui envahissait son masque lui brouillait-elle les formes et les nuances. Il avait mis sa tête à l'air pour emplir ses poumons, et avait recommencé de flotter sur les bords de la barrière, à suivre les anfractuosités et les trouées où s'ouvraient des couloirs de cretonne dans lesquels se fauflaient des arlequins ivres, tandis qu'au-dessus d'un escarpement il voyait se reposer, animé de lente respiration et remuement de pinces, un homard crêté de mozzarella, surplombant un lacis de coraux (ceux-ci semblables à ceux-là qu'il connaissait, mais disposés comme le fromage de Frère Etienne, qui ne finit jamais).

Ce qu'il voyait maintenant n'était pas un poisson, mais pas non plus une feuille, à coup sûr une chose vive, telles deux larges tranches de matière blanchâtre, bordées de rouge de kermès, et un éventail de plumes ; et là où l'on aurait attendu des yeux, s'agitaient deux cornes de cire à cacheter.

Des polypes ocellés, qui dans leur grouillement vermiculaire et lubrifié révélaient l'incarnadin d'une grande lèvre centrale, effleuraient des plantations d'olothuries albuginées au gland de passe-velours ; de petits poissons rosés et piquetés d'olivette effleuraient des choux-fleurs cendreux éclaboussés d'écarlate, des tubercules tigrés de ramures fuligineuses... Et puis on voyait le foie poreux couleur colchique d'un grand animal, ou encore un feu d'artifice d'arabesques vif-argent, des hispidités d'épines dégouttantes de rouge sang et enfin une sorte de calice de nacre flasque... (*Schifano*) Vielleicht hatte sich infolge des langen Atemanhaltens sein Blick getrübt, oder das in die Maske eindringende Wasser ließ die Formen und Farbtöne vor seinen Augen verschwimmen. Er hob den Kopf und reckte ihn hoch, um sich die Lunge mit frischer Luft zu füllen, und schwamm dann weiter am

Rand des unterseelschen Abgrunds entlang, vorbei an Schluchten und Schründen und Spalten, in denen sich weinselige Harlekine tummelten, während reglos auf einem Felsvorsprung, bewegt nur durch langsames Atmen und Scherenschwenken, ein Hummer hockte mit einem Kamm wie aus Sahne, lauemd über einem Netzgeflecht von Korallen (diese gleich denen, die Roberto schon kannte, aber angeordnet wie Bruder Stephans Hefepilz, der nie endet).
Was er jetzt sah, war kein Fisch, aber auch kein Blatt, es war gewiß etwas Lebendiges : zwei große Scheiben weißlicher Materie, karmesinrot gerändert, mit einem fächerförmigen Federbusch ; und wo man Augen erwartet hätte, zwei umhertastende Hörner aus Siegellack. Getigerte Polypen, die im glitschigen Wurmgeschlinge ihrer Tentakel das Fleischrot einer großen zentralen Lippe enthüllten, streiften Plantagen albinoweißer Phalli mit amarantroter Eichel ; rosarot und olivbraun gefleckte Fischchen streiften aschgraue Blumenkohlköpfe mit scharlachroten Pünktchen und gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwerks... Und welter sah man die lilarote poröse Leber eines großen Tiers oder auch ein Feuerwerk von quecksilbrigen Arabesken, Nadelkissen voll bluttriefender Dornen und schließlich eine Art Kelch aus mattem Perlmutt... *(Kroeber)*
Quizá, a fuer de contener la respiración, habíase obnubilado, el agua le estaba invadiendo la mascara, confundíale formas y matices. Había sacado la cabeza para dar aire a los pulmones, y habia vuelto a sobrenadar al borde del dique, siguiendo anfractos y quebradas, alla donde se abrían pasillos de greda en los que introducíanse arlequines envinados, mientras sobre un peñasco veía descansar, movido por una lenta respiración y agitar de pinzas, un cangrejo con cresta nacarada, encima de una red de corales (estos similares a los que conocía, pero dispuestos como panes y peces, que no se acaban nunca).
Lo que veía ahora no era un pez, mas ni siquiera una hoja, sin duda era algo vivo, corno dos anchas rebanadas de materia albicante, bordadas de carmesí, y un abanico de plumas ; y allá donde nos habríamos esperado los ojos, dos cuemos de lacre agitado.

Pólipos sirios, que en su vermicular lúbrico manifesta-ban el encarnadino de un gran labio central, acariciaban planteles de méntulas albinas con el glande de amaranto ; pececillos rosados y jaspeados de aceituní acariciaban coliflores cenicientas sembradas de escarlata, raigones listados de cobre negreante... Y luego veíase el higado poroso color cólquico de un gran animal, o un fuego artificial de arabescos de plata viva, hispidumbres de espinas salpicadas de sangriento y, por fin, una suerte de cáliz de fláccida madreperla... (Lozano)

Même si les traducteurs ont fait de leur mieux pour respecter mes suggestions chromatiques, il faut noter que là où je dis *si vedeva il fegato poroso color colchico di un grande animale*, j'avais laissé indéterminée la couleur, car le colchique peut être jaune, mauve, ou autre. Weaver a choisi en revanche *saffron*, Kroeber *lilarote*. Weaver parle de *cypress-polyps*, Schifano de *polypes ocellés*, Lozano de *pòlipos sirios*, tandis que l'original parlait de *polipi soriani* (pour donner l'idée d'un pelage tigré). Du point de vue du bon sens, cela signifie raconter des histoires, et traduire à l'école *soriano* [tigré] par *ocellé* mériterait une biffure rouge.

Le traducteur allemand a trouvé, pour mes poulpes tigrés, l'expression *getigerte Polypen.* Cette expression lui permettait sans doute de garder son rythme discursif, alors que Weaver, Lozano et Schifano auraient été gênés par un équivalent si littéral - parce qu'aussi les rayures sont explicitement mentionnées un peu plus loin, avec *tuberi tigrati*, qui deviennent *striped tubers, tubercules tigrés, raigones listados*, tandis que Kroeber, qui a déjà utilisé son *getigerte*, change la forme et la couleur et parle de *gelblich geflammte Knollen schwärzlichen Astwers*, c'est-à-dire de ramifications noirâtres qui montrent des protubérances flammées de jaune.

Une ligne en dessous, j'évoque des *mentule albine con il glande di amaranto. Mentula* est un terme latin pour le pénis, Weaver et Kroeber ont traduit par *phal*lus, alors que Lozano a créé un néologisme à l'apparence très castillane (comme avec *hispidumbres).* Pour Schifano, le terme français ne se prêtait sans doute pas au rythme qu'il avait adopté, ou aux valeurs phonosymboliques qu'il jugeait devoir préserver. Il traduit donc par *olothuries*, terme qui suggère une forme phallique, sachant que la suggestion

anatomique était renforcée aussitôt après par l'allusion au gland.

Au premier paragraphe, je parle de couloir de *cretone,* utilisant un terme archaïque pour un terrain riche en argile. Weaver traduit par *chalk,* Lozano *greda,* et Kroeber évite le terme en parlant plus généralement de *Schluchten und Sehründen und Spalten,* évoquant donc des fissures rocheuses. Schifano semble en revanche avoir compris *cretone* comme la cretonne. Mais peut-être voulait-il garder le son du mot italien et, dans cette page pleine de similitudes et de métaphores, un couloir sous-marin semblable à un tissu, ce n'est pas mal.

Une autre liberté évidente naît de mon *avvinati,* terme qui suggère une couleur vineuse, mais qui existait uniquement dans l'italien baroque - et qui, à première vue, peut être compris comme *avinés.* Weaver se tire d'embarras avec *vinous,* qui signifie aussi bien la couleur du vin que ivre. Lozano suggère la couleur en recourant à un terme rare, *envinados.* Kroeber et Schifano choisissent en revanche l'isotopie éthylique, et traduisent respectivement par *weinselige* et par *ivres.* Je ne suis pas sûr qu'il s'agisse d'un simple malentendu : les deux traducteurs n'avaient peut-être pas un terme aussi précieux dans leur langue et ont préféré déplacer la connotation « vineuse » de la couleur vers le mouvement ondoyant de ces poissons arlequins. Ce qu'il me paraît important de souligner, c'est que lorsque j'ai lu leur traduction sur manuscrit, je n'ai pas été frappé par ce changement, signe que le rythme et la vivacité de la scène me semblaient très bien fonctionner.

En somme, les traducteurs devaient élaborer la décision interprétative suivante : la fabula est que Roberto voit tels et tels coraux, mais bien évidemment, l'objectif que le texte vise (l'*intentio operis*), c'est que le lecteur ait une impression chromatique des plus variée. Le trait stylistique adopté pour rendre cette impression chromatique se fondant sur le fait d'éviter toute répétition du même terme de couleur, la traduction doit tendre à obtenir le même rapport entre quantité de termes et quantité de couleurs.

6.3 Référence et histoire «profonde »

Dans la traduction anglaise du *Pendule de Foucault,* je me suis trouvé face à un problème posé par le dialogue suivant (pour faciliter les choses, je le transcris sous forme théâtrale, sans les « dit-il » de la situation) :

DIOTALLEVI – Dio ha creato il mondo parlando, mica ha mandato un telegramma.

BELBO - Fiat lux, stop. Segue lettera.
CASAUBON - Ai Tessalonicesi, immagino.

C'est un échange de boutades goliardiques, importantes pour caractériser le style mental des personnages. Les traducteurs français et allemand n'ont eu aucun problème :

DIOTALLEVI – Dieu a créé le monde en parlant, que l'on sache il n'a pas envoyé un télégramme.
BELBO – Fiat Lux, stop. Lettre suit.
CASAUBON – Aux Thessaloniciens, j'imagine. *(Schifano)*
DIOTALLEVI – Gott schuft die Welt, indem er sprach. Er hat kein Telegramm geschickt.
BELBO - Fiat lux. Stop. Brief folgt.
CASAUBON - Vermutlich an die Thessalonicher. *(Kroeber)*

Cela fut moins aisé pour le traducteur anglais. Les boutades se fondaient sur le fait qu'en italien (comme en français et en allemand) on emploie le mot *lettera* pour indiquer aussi bien les missives postales que les messages de saint Paul. Mais en anglais, pour saint Paul, on dit *epistles.* Par conséquent, si Belbo parlait de *letter*, on ne comprendrait pas la référence paulinienne, et si au contraire, il parlait de *epistle*, on ne comprendrait pas la référence au télégramme. Alors, avec le traducteur, nous avons décidé d'altérer le dialogue comme suit, en distribuant différemment les responsabilités du jeu de mots.

DIOTALLEVI - God created the world by speaking. He didn't send a telegram.
BELBO - Fiat Lux, stop.
CASAUBON – Epistle follows.

Ici, c'est Casaubon qui assume la double fonction du jeu lettre-télégramme et de la référence paulinienne, tandis qu'on demande au lecteur d'intégrer un passage qui reste implicite et elliptique. En italien, le jeu était fondé sur une identité lexicale, ou de signifiants, en anglais, il se fonde sur une identité de

signifié, à inférer, entre deux lexèmes différents.

Dans cet exemple, j'ai invité le traducteur à négliger le signifié littéral de l'original pour préserver le « sens profond ». On pourrait objecter que moi, l'auteur, j'imposais une interprétation autorisée de mon texte, trahissant le principe selon lequel l'auteur ne doit en proposer aucune. Mais Weaver a été le premier à comprendre qu'une traduction littérale n'aurait pas marché, et ma contribution s'est limitée à suggérer une solution. En général, ce n'est pas tant l'auteur qui influence le traducteur, mais plutôt le traducteur qui, demandant un soutien à l'auteur pour une modification qu'il sait hardie, lui permet de comprendre le véritable sens de ce que lui, l'auteur, avait écrit. Je dois dire que la solution anglaise me paraît plus fulgurante que l'original, et peut-être que, si je devais réécrire le roman, je l'adopterais.

Toujours dans *Le Pendule de Foucault*, je mets dans la bouche des personnages de nombreuses citations littéraires, dont la fonction est de montrer l'incapacité de ces personnages à regarder le monde, autrement que par citation interposée. Or, au chapitre 57, en décrivant un voyage en voiture au milieu des collines, le texte italien dit :

... man mano che procedevamo, l'orizzonte si faceva più vasto, benché a ogni curva aumentassero i picchi, su cui si arroccava qualche villaggio. Ma tra picco e picco si aprivano orizzonti interminati - al di là della siepe, come osservava Diotallevi...

Si ce *al di là della siepe* avait été traduit littéralement [au-delà de la haie], on aurait perdu quelque chose. En effet, cette expression renvoie à *l'Infinito* de Leopardi, et la citation est là non parce que je voulais faire savoir au lecteur qu'il y avait une haie, mais parce que je voulais lui montrer que Diotallevi ne pouvait avoir une expérience du paysage qu'en la réduisant à son expérience de la poésie.

J'ai informé les traducteurs que la haie était sans importance, de même que Leopardi, mais qu'il devait y avoir à tout prix une allusion littéraire. Voici comment certains traducteurs ont résolu le problème (et comment la citation change entre deux langues proches, le castillan et le catalan) :

Mais entre un pic et l'autre s'ouvraient des horizons infinis - au-dessus des

étangs, au-dessus des vallées, comme observait Diotallevi... (*Schifano*) ... at every curve the peaks grew, some crowned by little villages; we glimpsed endless vista. Like Darién, Diotallevi remarked... (*Weaver*) Doch zwischen den Gipfeln taten sich endlose Horizonte auf – jenseits des Heckenzaunes, wie Diotallevi bemerkte... *(Kroeber)* Pero entre pico y pico se abrián horizontes illimitados : el sublime espacioso Ilano, como observaba Diotallevi... (*Pochtar/Lozano*) Però entre pic i pic s'obrien horitzons interminables : tot era prop i lluny, i tot tenia com una resplendor d'eternitat, com ho observava Diotallevi... *(Vicens)*

Au-delà d'autres choix ou licences stylistiques évidentes, chaque traducteur a inséré un rappel à un passage de sa propre littérature, reconnaissable par le lecteur cible de la traduction.

Une solution analogue a été adoptée pour un exemple similaire. Au chapitre 29, il est dit :

La sera era dolce ma, come avrebbe scritto Belbo nei suoi files, esausto di letteratura, non spirava un alito di vento.

J'ai rappelé à mes traducteurs que *non spirava un alito di vento* était une citation de Manzoni, avec une fonction semblable à celle de la haie léopardienne. Voici trois traductions :

It was a mild evening ; as Belbo, exhausted with literature, might have put in one of his files, there was nought but a lovely sighing of the wind. (*Weaver*) Le soir était doux mais, comme l'aurait écrit Belbo dans ses files, harassé de littérature, les souffles de la nuit ne flottaient pas sur Galgala. (*Schifano*) Es war ein schöner Abend, aber, wie Belbo bekifft von Literatur in seinen *files* geschreiben hätte, kein Lufthauch regte sich, über alle Gipfeln war Ruh. (*Kroeber*)

J'aime la solution allemande (même si elle enrichit un peu le texte) parce que, après avoir dit qu'il n'y avait pas de vent, elle ajoute une citation goethienne très reconnaissable (parlant du silence au sommet de montagnes).

Avec ces montagnes, étrangères au contexte car la scène se déroule dans une chambre d'hôtel à Bahia, la « littérarité » - et l'ironie avec laquelle le narrateur montre qu'il en est conscient - devient encore plus évidente.

Le problème toutefois, comme dans le cas du *hansom cab,* n'est pas tant celui de savoir si les traductions citées ci-dessus sont fidèles et à quoi. Le problème est qu'elles sont *référentiellement fausses.*

L'original disait que Casaubon a dit p tandis que le texte anglais dit qu'il a dit q, Diotallevi voit une haie alors que dans d'autres langues, il voit d'autres choses ; Casaubon, en italien, nie qu'il y ait du vent et en allemand, il nomme des montagnes qui n'ont rien à voir avec les événements du texte... Peut-on avoir une traduction qui préserve le sens du texte tout en changeant sa référence, étant donné que la référence à des mondes est l'une des caractéristiques du texte narratif?

On objectera que les actes de référence dans un monde fictif sont sujets à des contrôles moindres que les actes de référence, mettons, d'un journal. Mais que dirait-on si un traducteur français nous montrait Hamlet qui, au lieu de *to be or no to be,* disait *vivre ou bien mourir?* Je prévois l'objection : un texte célèbre comme *Hamlet* ne peut être changé, fût-ce pour aider à la compréhension d'un jeu de mots, tandis que, avec Le *Pendule de Foucault,* on peut faire ce qu'on veut, personne ne s'en souciera. Pourtant, nous avons vu qu'il semble légitime, dans une traduction italienne, de dire que Hamlet affirme avoir deviné, derrière une tapisserie, une souris, c'est-à-dire *a mouse,* plutôt que *a rat.* Pourquoi cette variation est-elle négligeable dans la traduction de Shakespeare alors qu'elle devient capitale dans la traduction de *La Peste* de Camus?

Pour l'échange entre Casaubon, Diotallevi et Belbo, le traducteur et moi nous sommes permis une liberté quant au jeu de mots, mais nous n'aurions jamais osé transformer la phrase initiale *Dio ha creato il mondo* en *Le diable a créé le monde* ou en *Dieu n'a pas créé le* monde. Pourquoi une liberté est-elle acceptable et l'autre non?

Pourtant, il est clair que c'est seulement à travers cette « infidélité » littérale

que le traducteur pouvait suggérer le sens des épisodes, c'est-à-dire la raison pour laquelle ils étaient racontés et acquéraient de l'importance au fil du récit. Pour prendre une telle décision (mais je pense que mes traducteurs l'auraient prise même sans ma suggestion), le traducteur doit interpréter l'ensemble du texte, afin de savoir comment les personnages avaient l'habitude de penser et de se comporter.

Interpréter signifie faire un pari sur le sens d'un texte. Ce sens - qu'un traducteur décide d'identifier - n'est recelé dans aucun monde des idées, pas plus qu'il n'est mis en évidence de manière contraignante par la Manifestation Linéaire. C'est le résultat d'une série d'inférences que partagent ou non d'autres lecteurs. Dans le cas de la haie, le traducteur doit faire une abduction textuelle : i) la référence à une haie me semble être un curieux cas d'éventuelle propension à la citation intertextuelle, mais il se pourrait aussi que je surinterprète un simple accident lexical; ii) cependant, si je suppose une Règle selon laquelle Diotallevi et ses amis parlent toujours par allusions littéraires, et que la mention de la haie soit le Cas de cette règle, iii) alors le Résultat auquel je me trouve confronté ne serait pas du tout accidentel. Le traducteur vérifie dans d'autres passages du roman et il en tire la conclusion que les trois personnages font souvent des allusions littéraires (l'histoire des lettres de saint Paul et la citation manzonienne en sont un exemple). Il décide donc de prendre sérieusement en considération l'allusion à la haie.

Bien sûr, c'est l'histoire de toute une culture qui assiste le traducteur lorsqu'il fait ses paris, de même c'est toute une théorie des probabilités qui assiste le joueur devant la roulette. Cela dit, une interprétation reste un pari. Peut-être que les lecteurs étrangers n'auraient prêté aucune attention à Darien, aux *horizons infinis* ou au *sublime espacioso Ilano.* Peut-être auraient-ils accepté cette haie venue de la culture italienne sans se demander si elle avait été nommée auparavant. Mais mes traducteurs et moi avons parié sur l'importance de ce détail.

6.4 Niveaux de fabula

Donc, pour être fidèle au sens profond d'un texte, une traduction peut changer la référence. Mais jusqu'à quel point? Pour clarifier ce problème, il me faut revenir à la distinction entre fabula et intrigue, et à la possibilité de transformer le texte en propositions qui le résument sur lesquelles je me suis

arrêté au deuxième chapitre.

Respecter la fabula veut dire respecter la référence d'un texte à des mondes possibles narratifs. Si un roman raconte que le majordome découvre le cadavre du comte dans la salle à manger, un poignard dans le dos, on ne peut traduire qu'il le découvre pendu à une poutre du grenier, c'est évident. Ce principe comprend toutefois des exceptions. Pour revenir à l'exemple de Diotallevi et de la haie, nous voyons que les traducteurs ont changé de fabula. Dans le monde possible de l'original, il y avait une haie, et dans le monde possible de la traduction espagnole, il y avait une plaine sublime et immense.

Mais quelle est la vraie fabula racontée dans ce passage ? Le fait que Diotallevi voie une haie ou que ce soit un fou de littérature qui ne sait percevoir la nature qu'à travers la culture? Dans un roman, le niveau de contenu n'est pas constitué des seuls événements bruts (le personnage Untel fait ceci et cela), mais aussi de nuances psychologiques, de valeurs idéologiques dépendant de rôles actanciels, *etc.*

Le traducteur doit décider du niveau (ou des niveaux) de contenu que la traduction doit transmettre. En d'autres mots, il doit décider si, pour transmettre la fabula « profonde », il peut altérer la fabula « de surface ».

On a dit que toute phrase (ou séquence de phrases) apparaissant dans la Manifestation Linéaire peut être résumée (ou interprétée) par une microproposition. Par exemple, les lignes citées du chapitre 57 du *Pendule de Foucault* peuvent être résumées ainsi :

> Ils sont en train de conduire à travers les collines, Diotallevi fait une réflexion littéraire sur le paysage.

Ces micropropositions sont, au fil de la lecture, enchâssées dans des macropropositions plus amples. Par exemple, l'ensemble du chapitre 57 pourra être résumé ainsi :

> s personnages conduisent à travers les collines piémontaises, ils visitent un curieux château où se présentent divers symboles alchimiques, là, ils rencontrent quelques occultistes qu'ils connaissaient déjà.

Le roman tout entier pourrait être résumé par l'hypermacroproposition suivante :

Trois amis, par jeu, inventent un complot cosmique et l'histoire qu'ils ont imaginée se réalise.

Si les histoires sont emboîtées (ou emboîtables), à quel niveau le traducteur est-il autorisé à changer une histoire superficielle pour en préserver une profonde? Je crois que chaque texte autorise des réponses différentes. Le bon sens suggère que, dans *L'lle du jour d'avant*, les traducteurs peuvent changer « Roberto voit un polype tigré » en « Roberto voit un polype ocellé », mais qu'ils ne peuvent en aucun cas changer l'hypermacroproposition « Roberto fait naufrage sur un vaisseau désert en face d'une île qui se trouve au-delà du 180e méridien ».

Nous pouvons donc dire qu'il est possible de modifier le signifié (et la référence) d'une phrase isolée afin de préserver le sens de la microproposition qui la résume immédiatement, et pas le sens des macropropositions au plus haut niveau. Mais que dire des macropropositions intermédiaires ? Il n'y a pas de règle, la solution doit être négociée au coup par coup. On a dit que, si un personnage raconte une histoire insipide fondée sur un banal jeu de mots, qu'aucune traduction n'arrive à rendre, le traducteur est autorisé à remplacer la blague par une autre qui montre efficacement, dans la langue d'arrivée, l'insipidité du personnage. C'est ce que Weaver et moi avons décidé de faire pour le dialogue estudiantin entre Belbo, Diotallevi et Casaubon.

C'est sur la base de telles décisions interprétatives que se joue la partie de la « fidélité ».

6.5 Les références des rébus et le rébus de la référence Pour comprendre à quoi se réfère effectivement un texte (et donc quelle est la fabula profonde qu'il faut y identifier), je crois utile de faire une analogie avec un jeu d'énigme comme le rébus. Celui qui suit a été publié dans *La Settimana Enigmistica* du 31 août 2002 :

RÉBUS (10, 1, 6, 4, 2, 13)

(*E. Vivanet*)

Figure 7

Les rébus italiens représentent, on le sait, des personnages, des événements ou des objets, les uns marqués de lettres, d'autres non. Le néophyte risque de commettre deux erreurs : soit croire que l'important (ou ce qui doit être interprété), ce sont seulement les images marquées de lettres, soit penser que la solution dépend de la scène générale. Or, les deux possibilités sont erronées, car l'ensemble de la scène est riche d'éléments purement décoratifs, parfois avec des effets surréels, et les images non marquées de lettres comptent aussi. Venons-en à notre rébus. Est-il essentiel que la scène se passe en Afrique? Au départ, il vaut mieux supposer que non, on ne sait jamais. Voyons par exemple la dernière silhouette à droite. C'est un personnage qui fait signe que non et se touche le ventre. Vu que de la nourriture lui est proposée, c'est, semble-t-il, quelqu'un qui refuse l'offre parce qu'il a assez mangé, Par conséquent, le fait qu'un serveur (non marqué de lettres) lui offre de la nourriture est pertinent : s'il lui présentait une bouteille de liqueur, le geste du personnage pourrait changer de sens, et vouloir dire qu'il ne veut pas boire d'alcool parce qu'il a mal au ventre. Si le serveur compte, est-ce que compte aussi le fait qu'il soit africain, ou bien cela dépend-il de la mise en scène inventée par le dessinateur pour situer le tout dans un contexte colonial?

Et si l'offre du serveur compte, est-ce que compte aussi le fait que les deux

femmes à gauche s'adressent à un groupe d'indigènes apparemment récalcitrants et de mauvaise humeur? Par ailleurs, que font-elles? Elles protestent, incitent, insultent, appellent, se fâchent ou se mettent en colère contre les hommes? Est-ce que compte le fait que cette action soit féminine et que ceux qui écoutent soient masculins'? Et si elles sont africaines, devront-elles être désignées comme noires, maures, négresses, africaines? Et ce qui compte vraiment, est-ce le fait qu'elles soient noires ou bien qu'elles soient femmes et qu'elles soient deux? Autre chose, qui sont les personnages qui passent au fond? Est-ce que compte le fait que ce soient des explorateurs, des colons, des touristes, des Blancs (en opposition aux Noirs) et qu'ils passent avec indifférence alors que, à gauche, il se produit quelque chose d'agité et d'excitant ?

Autant de questions que se pose celui qui cherche la solution. De quelque manière qu'il décide de définir les deux femmes et leur geste, il ne lui vient à l'esprit aucun mot de dix lettres pouvant être accroché à *VI.* En outre, il peut faire fausse route, comme je l'ai fait, pour la dernière silhouette. Treize lettres, c'est beaucoup, et je ne trouvais aucun mot assez long qui contienne soit *sazio* soit *satollo* [rassasié]. J'ai pensé que si, des figures précédentes, je pouvais extraire un *IN*, j'aurais eu (de treize lettres) *INsoddisfatto* [insatisfait]. Mais avant *insoddisfatto*, il devait y avoir un article ou un adverbe de deux lettres (*ma* ou *da*) et je ne savais comment le faire sortir du groupe des explorateurs. Bloqué par cette fausse hypothèse, j'ai perdu du temps avant de m'apercevoir que la dernière figure pouvait être *sazio N è.* Avec cette hypothèse, le mot de treize lettres pouvait être *conversazione* [conversation], précédé d'un *La.* A ce stade, il était clair que les trois explorateurs pouvaient très bien être aussi un roi et deux pages ou un maréchal et deux carabiniers, étant donné que l'on pouvait obtenir, en focalisant leur action, en faisant abstraction de leurs autres caractéristiques, et en se raccrochant au *VI* des deux Africaines, *VI va LA con Ve R.* Intuitivement, une conversation était *tenuta viva* [entretenue], et donc, la phrase devait se terminer *par te nere VI va La con Ve R sazio N è, « tenere viva la conversazione »* [entretenir la conversation].

Donc, les deux femmes étaient *nere* et elles faisaient quelque chose qui finissait par te. Mais quelle solution pouvait me donner et un mot de dix lettres et une préposition comme a (qui ne pouvait être que le mot d'une lettre)? On s'ingénie à entretenir, on s'efforce d'entretenir, on réussit à entretenir, mais aucune de ces solutions ne donnait un mot de dix lettres acceptable. Dans ce cas, soit le déchiffreur continue à se demander ce que font

les deux Noires soit il se met à explorer le lexique afin de trouver ce que l'on peut faire pour entretenir une conversation. En choisissant la seconde voie, j'ai trouvé que l'on « contribue » à entretenir une conversation et ainsi, je me suis aperçu que la vraie fabula racontée par les figures du premier groupe à gauche est que les deux Noires sont en colère contre les membres de leur tribu. Résultat : *con tribù irate nere VI, etc.* La solution du rébus est : *contribuir a tenere viva la conversazione* [contribuer à entretenir la conversation].

Ainsi, pour la figure de gauche, j'ai dû « traduire » en mots tout ce que l'on voit dans l'image, et même plus, en inférant que la « véritable » histoire était que les Noires insultent les hommes de leur propre tribu. En revanche, avec le groupe de Blancs, la véritable histoire n'était pas qu'il y avait des explorateurs, qu'ils soient en Afrique ou ailleurs, mais seulement que l'une des trois allait avec les deux autres.

Pourquoi voir une analogie avec le processus traductif, surtout pour la préservation des références essentielles et la désinvolture envers les références marginales? Parce que le rébus me dit qu'il n'y a pas une fabula profonde isotopiquement cohérente pour toute la scène, mais que, selon les sections, dans un cas la fabula profonde doit être inférée (et elle resterait ainsi même s'il y avait deux Indiennes parlant à des Peaux-rouges), tandis que, pour le groupe central, il ne faut pas se perdre à chercher de fabulas profondes, il suffit d'identifier (et de préserver à tout prix !) la plus superficielle des histoires (une femme, quelle qu'elle soit, va avec d'autres individus, quels qu'ils soient). On a une fabula de profondeur intermédiaire pour l'homme blanc *sazio* [rassasié], où il importe qu'il soit *sazio* et que quelqu'un lui propose de la nourriture, mais pas qu'il soit blanc et le serveur noir (pour lui offrir du poulet, du caviar ou des pommes, ce pourrait être une serveuse en habit tyrolien) ; par ailleurs, peu importe que la scène se passe dans une ambiance coloniale – puisque l'incohérence onirique propre au rébus aurait permis qu'il y ait là un hôtel de luxe ou un château médiéval.

Tous les exemples cités dans les paragraphes précédents montrent que le traducteur est engagé dans une série de choix semblables (s'il est pertinent que Diotallevi voie une haie, que les coraux soient rouges ou jaunes, ou s'il est essentiel qu'il s'agisse de coraux et non de haies, etc.).

Choisir la résolution d'un rébus comme *modèle* de l'interprétation textuelle suggère que le lecteur (et le traducteur avec lui) n'est pas autorisé à avancer *n'importe quelle* hypothèse : celle que l'homme blanc soit *soddisfatto* ne

trouvait aucune correspondance dans le contexte, alors que celle qu'il soit *sazio* permettait de repérer un sens si cohérent avec le reste qu'il permettait (en partant de la fin) la reconstruction de la phrase entière.

Les modèles ne sont que des modèles - sinon ils seraient la chose elle-même. J'admets qu'un rébus n'est pas la *Divine Comédie,* et que la lecture de cette dernière permet de plus grandes libertés interprétatives. Mais moins que ce que l'on croit, ou que l'on espère.

1 L'histoire du *hansom cab* ne s'arrête pas là. En août 2002, *l'Unità* a offert en cadeau à ses lecteurs un vieux polar de 1886, *Il mistero del calesse,* de Fergus Hume. Le titre original était *The Mystery of a Hansom Cab,* et sur la couverture de l'éditiori du XIX[e] siècle, on voyait un *hansom.* Sans doute influencée par cela, l'édition italienne de 2002 montre un *hansom* dessiné, avec le cocher dûment à l'arrière (ou bien le dessinateur a lu le livre et consulté un dictionnaire). Le *calesse* en revanche a le conducteur à l'avant, n'est en général jamais couvert, et surtout, ce n'est pas une voiture de place, elle est conduite en général par son propriétaire. Pourquoi ce choix? Sans doute en raison de la difficulté à traduire *hansom cab.*

Certes, le crime aurait semblé plus mystérieux s'il avait été commis à l'intérieur, que sais-je, d'un fiacre - et on aurait évoqué un autre livre plein de mystère, *Le* Fiacre *n° 13* de Xavier de Montepin –, mais hélas l'histoire se déroule en Australie où personne ne parlait de *fiacres.*

7

SOURCES, EMBOUCHURES, DELTAS, ESTUAIRES

Dans son essai *Misère et splendeur de la traduction,* Ortega y Gasset (1937) dit que, contrairement à ce qu'affirme Meillet, il n'est pas vrai que tout langage peut exprimer toute chose (rappelons que Quine 1960 a dit qu'on ne peut traduire dans une langue de la jungle l'assertion *neutrinos lack mass).* Ortega apportait comme preuve :

La langue basque est peut-être parfaite autant que Meillet le veut, mais il se trouve qu'elle oublia d'inclure dans son vocabulaire un signe pour indiquer Dieu et qu'il fut nécessaire de recourir à ce qui signifiait « Seigneur de ce qui est en haut » : Jaungoikua. Et comme depuis plusieurs siècles, l'autorité des seigneurs avait disparu, Jaungoikua signifie aujourd'hui directement Dieu; nous devons cependant penser à ce qu'il se passait à l'époque où on était obligé de penser Dieu comme une autorité politique de ce monde, et de penser Dieu comme un gouverneur civil ou quelque chose de ce genre. Précisément, ce cas nous révèle que, en l'absence d'un nom pour indiquer Dieu, penser Dieu coûtait aux Basques un gros effort; c'est pourquoi ils mirent tant de temps à se convertir au christianisme...

Je suis toujours sceptique face à ce type d'hypothèse à la Sapir-Whorf. Si on suit Ortega, les Latins auraient eu du mal à se convertir parce qu'ils appelaient Dieu *dominus,* appellatif civil et politique, et les Anglais éprouveraient des difficultés à concevoir une idée de Dieu, puisqu'ils l'appellent aujourd'hui encore *Lord,* comme s'il était un membre de la Chambre haute. Schleiermacher dans *Des différentes méthodes du traduire* (1813) avait noté que, évidemment, « chaque homme, pour une part, est dominé par la langue qu'il parle ; lui et sa pensée sont un produit de celle-ci. Il ne peut rien penser

avec une totale précision qui soit hors de ses limites ». Mais quelques lignes plus loin, il ajoutait que «par ailleurs, tout homme pensant librement, de manière indépendante, contribue à former la langue ». Humboldt (1816) fut le premier à dire comment les traductions peuvent enrichir le langage d'arrivée en termes de sens et d'expressivité.

7.1 Traduire de culture à culture On a déjà dit, et l'idée est établie, qu'une traduction ne concerne pas seulement un passage entre deux langues, mais entre deux cultures, ou deux encyclopédies. Un traducteur tient compte des règles linguistiques, mais aussi d'éléments culturels, au sens le plus large du terme[1].

En vérité, la même chose se produit quand on lit un texte écrit il y a des siècles. Steiner (1975), au premier chapitre, montre très bien comment certains textes de Shakespeare et de Jane Austen ne sont pas immédiatement compréhensibles au lecteur contemporain qui ignore le lexique de l'époque, mais aussi le background culturel des auteurs.

En partant du principe que la langue italienne s'est moins transformée, au cours des siècles, que les autres langues européennes, tout étudiant italien est convaincu qu'il comprend très bien le sens de ce sonnet de Dante :

*Tanto **gentile** e tanto **onesta pare***
*la **donna** mia, quand'ella altrui saluta, ch'ogne lingua deven tremando muta, e li occhi no l'ardiscon di guardare.*
*Ella si va, sentendosi laudare, **benignamente d'umiltà vestuta;** e par che sia una cosa venuta da cielo in terra a **miracol*** mostrare.

Et en effet, l'étudiant dirait que Dante loue ce qui lui semble être la courtoisie et la bonne éducation de sa dame, laquelle sait comment se montrer humble avec douceur, *etc.*

Or, comme l'a très bien expliqué Contini (1979 : 166), à part quelques variations grammaticales et syntaxiques par rapport à l'italien d'aujourd'hui, sur le plan lexical, tous les mots que j'ai soulignés en gras avaient, à l'époque de Dante, un sens différent de celui que nous leur attribuons. *Gentile* ne signifiait pas bien éduquée et de belles manières, c'était le terme du langage

courtois pour dire de nobles origines. *Onesta* se référait non à l'honnêteté mais à la dignité extérieure, *pare* ne voulait pas dire *elle semble* ni même *elle apparaît*, mais *elle se manifeste dans son évidence* (Béatrice est la manifestation visible de la puissance divine). *Donna* voulait dire *Domina* au sens féodal du terme (dans ce contexte, Béatrice est la Dame qui règne sur le cœur de Dante) et *cosa* signifiait plutôt *être* (supérieur) et non *chose.* Par conséquent, ce début de sonnet, selon Contini, devrait être lu ainsi : « Telle est l'évidence de la noblesse et de la dignité de celle qui est ma Dame, dans sa façon de saluer, que toute langue tremble au point d'en être muette, que les yeux n'osent la regarder [...] Elle avance, en entendant les paroles de louange, se comportant extérieurement à l'image de sa bonté intérieure, et il devient évident que sa nature est d'être venue du ciel sur la terre pour représenter concrètement la puissance divine. »

Il est curieux de voir que, à des époques différentes, en s'essayant à trois traductions anglaises du sonnet, on commette certaines des erreurs du lecteur naïf italien, mais qu'on récupère aussi des éléments du véritable sens, peut-être plus par mémoire de la tradition de la langue d'arrivée que par exercice philologique. Voici les trois traductions. La première est de la fin du XIX^{e}, et elle est de Dante Gabriele Rossetti :

My lady looks so gentle and so pure When yielding salutation by the way, That the tongue tremble and has nought to say, And the eyes, which fain would see, may not endure.

And still, amid the praise she hears secure, She walks with humbleness for her array; Seeming a creature sent from Heaven to stay On earth, and show a miracle made sure.

Les deux autres sont contemporaines. L'une est de Mark Musa, l'autre de Marion Shore :

Such sweet decorum and such gentle grace attend my lady's greetings as she moves that lips can only tremble in silence and eyes dare not attempt to gaze at her.
Moving, benighly clothed in humility, untouched by all the praise along her way, she seems to be a creature come from Heaven to earth, to manifest a miracle.

My lady seems so fine and full of grace When she greets others, passing on her way, That trembling tongues can find no words to say, And eyes, bedazzled, dare not meet her gaze.
Modestly she goes amid the praise, Serene and sweet, with virtue her array; And seems a wonder sent here to display A glimpse of heaven in an earthly place.

On le voit, même si pare ou d'autres subtilités n'ont pas été récupérées, au moins le sens originaire de *donna* et de *gentile* l'a été en partie. Le lecteur des traductions anglaises est en quelque sorte partiellement favorisé par rapport au hâtif lecteur moderne italien, lequel risquerait de traduire le sonnet en anglais comme l'a fait, par pure provocation et au mépris des critères philologiques, Tony Oldcorn (2001) :

When she says he, my baby looks so neat, the fellas all clam up and check their feet.

She hears their whistles but she's such a cutie, she walks on by, and no, she isn't snooty.

You'd think she'd been sent down from the skies to lay a little magic on us guys.

7.2 La recherche d'Averroès L'exemple le plus flagrant de méprise culturelle, qui engendre une chaîne de méprises linguistiques, est la première traduction de *La Poétique* et de *La Rhétorique* d'Aristote par Averroès, qui ignorait tout du grec, connaissait à peine le syriaque, et lisait Aristote dans une traduction arabe du x^e^ siècle, laquelle provenait à son tour d'une version syriaque de quelque original grec. Pour compliquer les choses, le Commentaire d'Averroès à *La Poétique,* daté de 1175, est traduit de l'arabe en latin par Hermann l'Allemand, qui ne savait pas le grec, en 1256. C'est bien plus tard que Guillaume de Moerbeke traduira La Poétique à partir du grec, en 1278. Quant à *La Rhétorique,* en 1256 Hermann l'Allemand en avait fait une traduction de l'arabe, en mélangeant le texte aristotélicien à des commentaires arabes. Viendra ensuite une *translatio vetus* du grec, due probablement à Barthélemy de Messine. Enfin, vers 1269 ou 1270, paraît une traduction du grec par Guillaume de Moerbeke.

Le texte d'Aristote abonde en références à la dramaturgie grecque et en exemples poétiques, qu'Averroès ou les traducteurs précédents tentent d'adapter à la tradition littéraire arabe. Imaginez donc ce que le traducteur latin pouvait comprendre à Aristote, et à ses très subtiles analyses. Nous ne sommes pas loin de la Bible et des « sableuses du Charles », déjà citées. Mais il y a plus.

Beaucoup se souviennent de cette nouvelle de Borges intitulée « La recherche d'Averroès » *(L'Aleph)* où l'écrivain argentin imagine Abù al Walid Muhammad ibn Muhammad ibn Ahmâd ibn Muhammad ibn Rushd (c'est-à-dire notre Averroès) tandis qu'il essaie de commenter *La Poétique* d'Aristote. Ce qui l'angoisse, c'est qu'il ne connaît pas des mots comme *tragédie* ou *comédie,* car il s'agissait de formes artistiques ignorées de la tradition arabe. Tandis qu'Averroès se triture les méninges sur le sens de ces termes obscurs, des enfants, sous ses fenêtres, jouent à incarner un muezzin, un minaret et les fidèles, faisant donc du théâtre, mais sans le savoir. Plus tard, quelqu'un raconte au philosophe une étrange cérémonie vue en Chine, et, par la description, le lecteur (mais pas les personnages de la nouvelle) comprend qu'il s'agissait d'une action théâtrale. A la fin de cette comédie des équivoques, Averroès recommence à méditer sur Aristote et en conclut que « Aristû (Aristote) appelle "tragédie" les panégyriques et "comédie" les satires et anathèmes. D'admirables tragédies et comédies abondent dans les pages du Coran et dans les mu'allakas du sanctuaire [2] ».

Les lecteurs sont enclins à attribuer cette situation paradoxale à l'imagination de Borges, alors que le récit est exactement ce qui est arrivé à Averroès. Tout ce qu'Aristote réfère à la tragédie, est référé, dans le Commentaire d'Averroès, à la poésie, et à cette forme poétique qu'est la *vituperatio* ou la *laudatio.* Cette poésie épidictique se sert de représentations, mais il s'agit de représentations verbales. Ces représentations entendent *inciter à des actions vertueuses,* elles ont donc une intention moralisante. Et bien sûr, cette idée moralisante de la poésie empêche Averroès de comprendre la fondamentale conception aristotélicienne de la fonction cathartique (non didactique) de l'action tragique.

Averroès doit commenter les paragraphes 1450 et suivants de *La Poétique,* où Aristote énumère les différentes fonctions de la tragédie : *mûthos, êthê, léxis, diánoia, ópsis* et *melopoiía* (aujourd'hui traduits en général par récit, caractère, élocution, pensée, spectacle et musique). Averroès entend le

premier terme comme « affirmation mythique », le deuxième comme « caractère », le troisième comme « mètre », le quatrième comme « croyances », le sixième comme « mélodie » (mais évidemment, Averroès pense à une mélodie poétique, pas à la présence de musiciens sur scène). Le drame vient avec la cinquième composante, *ópsis*. Averroès ne peut penser qu'il existe des représentations spectaculaires d'actions, et il traduit en parlant d'un type d'argumentation qui démontre la bonté des croyances représentées (toujours à des fins morales). Hermann l'Allemand s'en tiendra aussi à cette traduction dans sa version latine (en traduisant *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis*).

Et ce n'est pas tout. Faisant un contresens sur un contresens d'Averroès, Hermann l'Allemand explique à ses lecteurs latins que ce *carmen laudativum* n'utilise pas l'art de la gesticulation. Ainsi, il exclut le seul aspect vraiment théâtral de la tragédie.

Dans sa traduction du grec, Guillaume de Moerbeke parle de *tragodia* et de *komodia*, se rendant compte qu'il y a des actions théâtrales. Il est vrai que, pour divers auteurs médiévaux, la comédie était une histoire qui, bien qu'elle contienne des passages élégiaques évoquant la douleur des amants, se résolvait en une fin heureuse, si bien qu'on pouvait appeler « comédie » même le poème de Dante, tandis que, dans la *Poetria Nova*, Jean de Garlande définissait la tragédie comme un car*men quod incipit a gaudio et terminat in luctu*. Mais, en définitive, le Moyen Age connaissait les jeux des jongleurs, des *histriones* et le mystère sacré, il avait donc une idée du théâtre. C'est pourquoi, pour Moerbeke, la *ópsis* aristotélicienne devient à juste titre *visus*, et il est clair que cela concerne l'action mimique de *l'ypocrita*, c'est-à-dire de l'histrion. On se rapproche donc d'une juste traduction lexicale parce qu'on a identifié un genre artistique qui, malgré une grande diversité, était présent tant dans la culture grecque classique que dans la culture latine du Moyen Age.

7.3 Quelques cas

J'ai toujours été intrigué par les possibles traductions de l'incipit du *Cimetière Marin* de Valéry :

Ce toit tranquille, où marchent des colombes, entre les pins palpite, entre les tombes; midi le juste y compose de feux la mer, la mer,

toujours recommencée !

Il est évident que ce toit où marchent des colombes est la mer, parsemée des voiles blanches des bateaux, et même si le lecteur n'avait pas saisi la métaphore du premier vers, le quatrième lui en offrirait pour ainsi dire la traduction. Le problème est plutôt que, dans le processus de désambiguïsation d'une métaphore, le lecteur part du véhicule (le métaphorisant) comme réalité verbale, mais aussi en activant les images qu'il suggère, et l'image la plus évidente est celle d'une mer bleue. Pourquoi une surface bleue doit-elle apparaître comme un toit? La chose est rebutante pour un lecteur italien et les lecteurs de ces pays (Provence comprise) où les toits sont par définition rouges. Le fait est que Valéry, bien qu'il parle d'un cimetière en Provence, et bien qu'il soit né en Provence, pensait (à mon avis) en Parisien. Or, à Paris, les toits sont en ardoise et, sous le soleil, ils peuvent prendre des reflets métalliques. Donc *midi le juste* crée sur la surface marine des reflets argentés qui suggèrent à Valéry l'étendue des toits parisiens. Je ne vois pas d'autre explication pour le choix de cette métaphore, mais je me rends compte qu'elle résiste à toute tentative de traduction clarifiante (à moins de se perdre en paraphrases explicatives qui tueraient le rythme et dénatureraient la poésie).

Ces différences culturelles se font sentir aussi avec des expressions que nous pensons, sans sourciller, traduisibles de langue à langue.

Les mots *coffee, café, caffè* ne peuvent être tenus pour de raisonnables synonymes que s'ils sont référés à une plante donnée. En revanche, les expressions *donnez-moi un café, give me a coffee, mi dia un caffè* (équivalentes d'un point de vue linguistique, bons exemples d'énoncés véhiculant la même proposition) ne sont pas équivalentes culturellement. Enoncées dans des pays différents, elles produisent des effets différents et se réfèrent à des coutumes différentes. Elles produisent des histoires différentes. Considérons ces deux textes, l'un qu'on pourrait trouver dans un récit italien, l'autre dans un récit américain :

Ordinai un caffè, lo buttai giù in un secondo e uscii dal bar.

He spent half an hour with the cup in his hands sipping his coffee and thinking of Mary.

Le premier ne peut se référer qu'à un café et à un bar italiens, car un café

américain ne pourrait être avalé en une seconde, tant à cause de la quantité que de la température. Le second ne pourrait se référer à un personnage vivant en Italie et buvant un *espresso*, car il présuppose l'existence d'une tasse haute et profonde qui contient une quantité de liquide dix fois supérieure.

Le premier chapitre de *Guerre et Paix*, bien sûr écrit en russe, s'ouvre sur un long dialogue en français. Je ne sais pas combien de lecteurs russes de l'époque de Tolstoï comprenaient le français; peut-être Tolstoï donnait-il pour acquis que ses contemporains qui ne comprenaient pas le français n'étaient pas en mesure de lire le russe. Plus probablement, il voulait que même le lecteur ne comprenant pas le français sache que les aristocrates russes de l'époque napoléonienne étaient si éloignés de la vie nationale qu'ils parlaient en ce qui était alors la langue internationale de la culture, de la diplomatie et du raffinement, fût-elle la langue de l'ennemi.

Si vous allez relire ces pages, vous verrez qu'il n'est pas important de comprendre ce que disent ces personnages ; il est important de comprendre qu'ils le disent en français. Mieux. Tolstoï fait tout pour avertir ses lecteurs que ce que les personnages disent en français est une conversation brillante, cultivée mais sans intérêt pour le développement de l'histoire. Par exemple, à un moment donné, Anna Pavlona dit au prince Basile qu'il n'apprécie pas ses enfants, le prince répond « Lavater aurait dit que je n'ai pas la bosse de la paternité » et Anna Pavlona réplique en russe « Ne plaisantez pas. Je voulais vous parler sérieusement ». Le lecteur est autorisé à ignorer ce qu'a dit le prince, il suffit de comprendre qu'il disait, en français, quelque chose de futile et de spirituel.

Toutefois, il me semble que les lecteurs, de quelque langue qu'ils soient, doivent comprendre que ces personnages parlent en français.

Je me demande comment on peut traduire *Guerre et Paix* en chinois, en translittérant des sons d'une langue inconnue dépourvue de particulières connotations historiques et stylistiques. Pour réaliser un effet analogue (les personnages parlent, avec snobisme, la langue de l'adversaire), il faudrait parler anglais. Mais on trahirait la référence à un moment historique précis : les Russes de l'époque étaient en guerre avec les Français, non avec les Anglais.

L'un des problèmes qui m'a toujours fasciné, c'est de savoir comment le lecteur français peut savourer le premier chapitre de *Guerre et Paix* en version française. Le lecteur lit un livre en français où des personnages parlent

français, et il perd l'effet de défamiliarisation. Si ce n'est que des francophones m'ont assuré que l'on sent que le français de ces personnages (sans doute du fait de Tolstoï lui-même) est un français clairement parlé par des étrangers.

7.4 Source et destination Le cas extrême de *Guerre et Paix* nous rappelle qu'une traduction peut être aussi bien target que *source oriented,* c'est-à-dire qu'elle peut être orientée soit au texte source ou de départ soit au texte (et au lecteur) de destination ou d'arrivée. Ce sont là désormais les termes employés dans la théorie de la traduction, et ils concernent, semble-t-il, la vieille question de savoir si une traduction doit conduire le lecteur à s'identifier à une certaine époque et un certain milieu culturel - celui du texte original - ou si elle doit rendre l'époque et le milieu accessibles au lecteur de la langue et de la culture d'arrivée.

Sur la base de cette problématique, des recherches ont été menées qui, à mon avis, dépassent la traductologie proprement dite et concernent l'histoire de la culture et de la littérature comparée. Ainsi, sans du tout prendre en compte la plus ou moins grande fidélité par rapport au texte source, on peut étudier l'influence qu'a pu avoir une traduction sur la culture où elle est apparue. En ce sens, il n'y aurait pas une grande différence textuelle entre une traduction bourrée d'erreurs lexicales et très mal écrite, mais qui a beaucoup circulé et influencé des générations de lecteurs, et une autre que l'opinion publique aurait tendance à définir comme étant plus correcte, mais qui a circulé après, et n'a vendu que quelques centaines d'exemplaires. Si celle qui a changé la façon d'écrire ou de penser de la culture hôte, c'est la « mauvaise » traduction, alors ce sera celle qu'il faudra considérer le plus sérieusement.

Il serait très intéressant (j'ignore si cela a été fait) d'étudier l'influence qu'ont eue sur la culture italienne les romans russes publiés au début du XX^{e} siècle par Barion, commandés à des dames aristocrates à deux noms, qui traduisaient du français et transcrivaient tous les noms russes avec la désinence en *-ine.* Quoi qu'il en soit, il suffirait de citer comme exemple essentiel la traduction en allemand de la Bible faite par Luther. Luther (1530, tr. fr. p. 191), qui avait utilisé de manière interchangeable les verbes *übersetzen* (traduire) et *verdeutschen* (germaniser), mettant ainsi en évidence l'importance attribuée à la traduction comme *assimila*tion *culturelle,* répondait aux critiques de sa

version allemande de la Bible en disant : « C'est à partir de mon art de traduire et de mon allemand qu'ils apprennent à parler et à écrire l'allemand; ils me volent donc ma langue, dont ils ne savaient que bien peu de chose auparavant. »

Certaines traductions ont obligé une langue donnée à se confronter à de nouvelles possibilités expressives (voire à de nouvelles terminologies). Il n'est pas nécessaire de connaître l'hébreu pour évaluer l'impact de la traduction de Luther sur la langue allemande, comme il n'est pas nécessaire de connaître le grec classique pour apprécier la traduction de l'*Iliade* faite par Vincenzo Monti - et d'ailleurs, il n'était même pas nécessaire de connaître le grec pour la faire, car Monti fut « le traducteur des traducteurs d'Homère ». Les traductions de Heidegger ont radicalement changé le style de nombreux philosophes français, comme les traductions italiennes des idéalistes allemands ont beaucoup pesé sur notre style philosophique pour presque un siècle. Toujours en Italie, les traductions des romanciers américains faites par Vittorini (bien que souvent libres et peu fidèles) ont contribué à la naissance d'un style narratif dans l'Italie d'après-guerre.

Il est essentiel d'étudier la fonction qu'exerce une traduction dans la culture d'arrivée. Mais, sous cet angle, la traduction devient un problème interne à l'histoire de cette culture et les problèmes linguistiques et culturels posés par l'original deviennent quantité négligeable.

Je ne m'occuperai donc pas de ces questions. Ce qui m'intéresse, c'est le processus qui se produit entre texte source et texte d'arrivée. A ce sujet, des auteurs du XIX^{e} comme Humboldt et Schleiermacher (cf. aussi Berman 1984) ont déjà posé le problème : une traduction doit-elle amener le lecteur à comprendre l'univers linguistique et culturel du texte source, ou doit-elle transformer le texte original pour le rendre acceptable au lecteur de la langue et de la culture de destination? En d'autres mots, étant donné une traduction d'Homère, le traducteur doit-il transformer son public en lecteurs grecs de l'époque homérique, ou bien contraindre Homère à écrire comme s'il était un auteur de notre temps?

Posée en ces termes, la question pourrait sembler paradoxale. Mais considérons le fait, expliqué, que les traductions *vieillissent.* L'anglais de Shakespeare reste le même, mais l'italien de ses traductions d'il y a un siècle est daté. Cela signifie que les traducteurs, même lorsqu'ils n'en avaient pas l'intention, même quand ils cherchaient à restituer la saveur de la langue et de

la période d'origine, en réalité modernisaient en quelque sorte l'original.

7.5 Domestiquer et défamiliariser Les théories de la traduction proposent une alternative entre *moderniser* et *archaïser* le texte. Mais il ne s'agit pas de la même opposition que celle entre *foreignizing* et *domesticating,* c'est-à-dire entre défamiliarisation et domestication (ou, si vous préférez, entre xénophilisation et localisation). Même si on trouve des traductions qui offrent un choix net entre l'un des pôles des deux couples, considérons d'abord l'opposition défamiliarisation/domestication.

L'exemple peut-être le plus provocateur de domestication est la traduction de la Bible de Luther. Ainsi, débattant de la meilleure façon de traduire Matthieu 12,34 Ex *abundantia cordis os loquitur,* il écrivait :

Si je devais suivre les ânes, ils mettraient devant moi les lettres et traduiraient ainsi : de la surabondance du cœur la bouche parle. Dis-moi, est-ce là parler allemand? Quel Allemand comprend donc cela ? Quel genre de chose est la surabondance du cœur ? [...] Mais la mère dans la maison et l'homme du commun parlent ainsi : lorsque quelqu'un a le cœur plein, cela lui déborde de la bouche.

A propos des expressions *Ut quid perditio haec* (Matthieu, 26,8) et *Ut quid perditio ista unguenti facta est ?* (Marc, 14,4), il disait :

Si je suis les ânes et les littéralistes, il faut que je traduise ainsi : Pourquoi donc est arrivée cette perte du nard? Mais quel est cet allemand? Quel Allemand peut-il parler ainsi : la perte du nard est arrivée? Même s'il le comprend, il pense que le nard a été perdu et qu'il faut à nouveau le chercher; de toute façon, cela donne une expression obscure et incertaine. [...] Mais l'homme allemand parle ainsi : *Ut quid, etc. :* A quoi sert donc ce gaspillage? Ou bien : comme c'est dommage ! non c'est dommage pour le nard. C'est là du bon allemand qui permet de comprendre qu'en répandant le nard, Madeleine a agi d'une façon inconsidérée et a provoqué une perte; c'était la pensée de Judas. Car il pensait qu'il aurait pu en trouver une meilleure utilisation. (Luther 1530, tr. fr. p. 196)

A propos de *foreignizing*, Venuti (1998 : 243) cite le débat entre Matthew Arnold et Francis Newman (au XIX^{e} siècle) sur les traductions d'Homère. Arnold affirmait qu'Homère devait être rendu en hexamètres et en anglais moderne, afin de garder la traduction en accord avec la réception courante d'Homère dans les milieux universitaires. Newman, lui, avait non seulement élaboré un lexique archaïque, mais il avait utilisé un vers de ballade, pour mettre en évidence le fait qu'Homère était un poète populaire et non élitiste. Venuti note que, paradoxalement, Newton défamiliarisait et archaïsait pour des raisons populistes, alors qu'Arnold domestiquait et modernisait pour des raisons universitaires.

Humboldt (1816) a proposé une différence entre Fremdheit (qu'on pourrait traduire par « étrangeté ») et Das Fremde (à traduire comme « l'étranger »). Peut-être n'avait-il pas bien choisi ses termes, mais sa pensée me paraît claire : le lecteur sent l'étrangeté quand le choix du traducteur semble incompréhensible, comme s'il s'agissait d'une erreur, il sent en revanche *l'étranger* quand il se trouve face à une façon peu familière de lui présenter quelque chose qu'il pourrait reconnaître, mais qu'il a l'impression de voir pour la première fois. Je crois que cette idée de l'étranger n'est pas si éloignée que cela de « l'effet de défamiliarisation » des formalistes russes, un artifice grâce auquel l'artiste conduit le lecteur à percevoir la chose décrite sous un angle et une lumière différente, si bien qu'il la comprend mieux que jamais. L'exemple donné par Humboldt conforte, me semble-t-il, ma lecture :

> Une traduction ne peut ni ne doit être un commentaire. [...] L'obscurité que l'on trouve parfois dans les écrits des Anciens et qui caractérise particulièrement *l'Agamemnon* provient de la brièveté et de l'audace avec laquelle, en dédaignant des conjonctions intermédiaires, des pensées, des images, des sentiments, des souvenirs et des pressentiments, issus d'une âme profondément remuée, sont alignés les uns après les autres. A mesure que l'on se projette en pensée dans l'ambiance du poète, de son époque, des personnages qu'il introduit, elle disparaît peu à peu et une grande clarté la remplace (tr. fr. p. 41).

Ces problèmes sont cruciaux pour la traduction des textes lointains dans le temps et dans l'espace. Mais pour les textes modernes? Une traduction d'un roman français doit-elle dire *Riva Sinistra* ou *Rive Gauche?* Short (2000 : 78)

cite l'exemple amusant de l'expression française *mon petit chou,* et il note que si on la traduisait par *my little cabage*, on n'obtiendrait qu'un effet comique et somme toute offensant. Il propose en échange *sweetheart,* mais il reconnaît que, ce faisant, on perdrait le contraste affectueux-humoristique, et le son même de *chou,* qui non seulement est doux, mais suggère aussi le mouvement des lèvres donnant un baiser. *Sweetheart* serait un bon exemple de domestication, mais, selon moi, il vaudrait mieux, puisque l'action se passe en France, défamiliariser un peu et laisser l'expression originale. Peut-être que certains lecteurs ne comprendraient pas le sens des termes pris isolément, mais ils saisiraient une connotation de gallicisme, et ils ressentiraient un doux murmure.

Jane, I find you very attractive : cette phrase, surtout dans les traductions de romans policiers, est rendue en italien par *Jane, vi trovo molto attraente.* Or, c'est une traduction qui anglicise trop, et ce pour deux raisons. D'abord, même si les dictionnaires autorisent la traduction d'attractive par attraente, un Italien, en pareil cas, dirait *bella, carina* ou *affascinante.* Les traducteurs trouvent sans doute que *attraente* fait très anglais. Ensuite, si un locuteur anglais appelle Jane par son prénom, cela signifie qu'il a avec elle une relation amicale ou familière, et en italien, il faudrait employer le *tu.* Le vous (et pourquoi pas la formule de politesse Lei) devrait être utilisé si l'original disait *Miss Jane, I find you very attractive.* Ainsi, dans sa tentative d'angliciser, la traduction n'exprime de manière appropriée ni les sentiments du locuteur ni les relations entre les interlocuteurs.

Les traducteurs italiens sont toujours d'accord pour domestiquer (ce que font d'ailleurs les autres pays) en traduisant *Londra* pour London et *Parigi* pour Paris. Mais comment se comporter avec Bolzano/Bozen, ou Kaliningrad/Königsberg ? Cela devient, je crois, matière à négociation : si, dans un roman russe contemporain, on parle de Kaliningrad et que l'atmosphère « soviétique » de l'histoire est très importante, ce serait une perte sèche de parler de Kônigsberg. Aira Buffa (1987), racontant les difficultés rencontrées pour traduire en finlandais *Le Nom de la rose,* se souvient de son embarras pour rendre maints termes et références à la saveur médiévale pour une culture qui, historiquement, n'était pas passée par notre Moyen Age. Elle se demandait aussi s'il lui fallait nationaliser ou pas les noms (comme en

italien on dit *Federico* pour un empereur allemand), étant donné que nommer quelqu'un *Kaarle*, cela sonnait trop finlandais et faisait perdre la distance culturelle, et qu'appeler Guillaume de Baskerville *Vilhelm* (même si Guillaume d'Occam se dit là-bas Vilhelm Okkamilainen) aurait donné du coup au personnage la « citoyenneté finlandaise ». C'est pourquoi elle s'en est tenue, pour souligner le fait qu'il était anglais, à William.

Le traducteur hongrois Imre Barna (1993) a eu le même type de problème, surtout si l'on considère que, dans sa langue et donc en traduction, pour les noms propres, on donne d'abord le patronyme puis le prénom (Imre Barna signe ainsi hors de son pays, mais chez lui il s'appelle Barna Imre). Alors, devait-il traduire non pas Ubertino da Casale mais Casalei Hubertinus? Mais que faire avec Berengario Talloni ou Roger Bacon? Barna avoue que sa seule solution a été l'inconséquence, en réagissant à l'oreille et en se demandant si un personnage était historique - donc sans doute déjà connu du lecteur - ou fictif : « Ainsi : Baskerville-i Vilmos, Melki Adso, Burgosi Jorge, Bernard Gui, Berengario Talloni... »

Torop (1995) déplore que dans des romans où la composante dialectale est essentielle, la traduction laisse fatalement dans l'ombre cet élément. Au fond, c'est le problème auquel s'est trouvé confronté (cf. chapitre 5) mon *Baudolino*, qui, en traduction, a perdu la saveur du dialecte et des idiotismes piémontais. Certes, les traducteurs ne se sont pas soustraits à la tâche énorme de trouver des équivalents dans leur langue, mais une telle solution dit, tout au plus, que les personnages parlent un langage populaire, sans que ce langage renvoie pour autant à une époque, à une zone géographique précise bien plus familières aux lecteurs italiens. Sans parler des Piémontais, dont il est évident qu'ils ont savouré davantage l'atmosphère dialectale que les lecteurs siciliens.

A ce propos, voici une objection qui m'a été faite quand je racontais que, dans l'épisode de la haie du *Pendule*, j'avais autorisé mes traducteurs à insérer, à la place du renvoi à Leopardi, une référence de leur littérature. Le lecteur étranger, saisissant bien cette référence, n'allait-il pas trouver bizarre que trois personnages italiens (dont les aventures se déroulent sans équivoque en Italie) citent des œuvres littéraires étrangères ? Ma réponse a été que, dans ce cas, la variation était admissible, car mes protagonistes sont des rédacteurs éditoriaux, et que tout au long du roman, ils montrent qu'ils sont même trop au fait des littératures comparées.

Dans d'autres cas, on ne pourrait bien sûr pas changer les cartes sur table de cette façon. Dans la traduction gidienne de Typhon de Conrad, au chapitre 2, il est dit d'un personnage que *He didn 't care a tinker curse*, ce qui littéralement veut dire « il s'en fichait comme de l'imprécation d'un chaudronnier» mais qui est une expression idiomatique signifiant qu'il s'en fichait éperdument. Gide traduit par *Il s'en fichait comme du juron* d'un *étameur*, ce qui n'est pas une expression argotique française, et devrait donc avoir un effet de défamiliarisation. Mieux encore, au chapitre 6, quelqu'un s'exclame *Damn, if this ship isn't worse than Bedlam !* (Bedlam est un asile de fous), et Gide, en cohérence avec son projet d'angliciser, traduit par *Que le diable m'emporte si l'on ne se croyait pas à Bedlam !*

Berman (1999 : 65) cite une objection [3] selon laquelle on aurait pu dire *il s'en fichait comme d'une guigne*, expression argotique française type qui exprime le même concept, et remplacer Bedlam par Charenton (asile de fous aussi, mais connu du public français), et il ajoute aussitôt qu'il eût été étrange que les personnages de Typhon s'expriment comme des Français.

Des personnages anglais ne peuvent bien sûr pas s'exprimer comme des Français, et *Charenton* serait un cas de domestication excessive, mais j'ignore à quel point le lecteur français sent comme très « nationale » la référence à la *guigne*. Ugo Mursia et Bruno Oddera, eux, ont choisi une expression idiomatique italienne *Non gli importava un cavolo* et *Non gli importava un ficco secco* - et il me semble que le lecteur italien ressent le caractère argotique de l'expression sans pour autant la sentir comme trop « italienne » ; tandis que dans le second cas, ils ont respectivement choisi *Maledizione, se questa nave non è peggio del manicomio di Bedlam* [Malédiction, si ce navire n'est pas pire que l'asile de fous de Bedlam] et *Il diavolo mi porti se questa nave non è peggio di un manicomio* [Le diable m'emporte si ce navire n'est pas pire qu'un asile de fous] - conservant l'expression populaire et opérant en même temps ce brin de domestication qui rend le texte fluide.

Parmi les cas les plus risibles de domestication, je citerai la version italienne du film *Going my way (La mia vita* en italien, *La route semée d'étoiles* en français, avec Bing Crosby dans le rôle de father O'Malley dont l'origine irlandaise, repérable par le nom, était importante car, du moins à l'époque, les Irlandais étaient les catholiques par excellence). C'était l'un des premiers films américains exportés en Europe après la Libération, doublé aux USA par des Italo-Américains avec un accent inévitablement comique qui

faisait penser à Laurel et Hardy. Les distributeurs avaient sans doute pensé que, les Italiens étant ignorants des choses américaines, ils ne comprendraient pas les noms étrangers, aussi ils avaient donné aux protagonistes des noms italiens. Ainsi father O'Malley était devenu Padre Bonelli, *etc.* Je me souviens que, spectateur de quatorze ans, je m'étais étonné de ce que, en Amérique, tous les gens aient des noms italiens. Mais ce qui me surprenait également, c'était qu'un prêtre séculier (qui, en italien, aurait dû être appelé *Don)* soit appelé *Padre,* comme un moine[4]. Donc, si *Bonelli* domestiquait, *Padre* défamiliarisait.

Parfois, tous les cas de domestication sont indispensables, justement pour rendre le texte conforme au génie de la langue de destination. Bill Weaver a tenu, au jour le jour, deux journaux de ses traductions du *Pendule de Foucault* et de *L'Ile du jour d'avant*[5] . L'un des problèmes qu'il a dû affronter est celui des temps verbaux. Il observe maintes fois que les plus-que-parfaits risquent d'être fastidieux en anglais, et, au lieu de traduire *he had gone,* il préfère *he went.* Il note que ce problème est récurrent avec la narrativité italienne, ce qui l'oblige à repenser les différents niveaux du passé, surtout quand, comme dans le *Pendule,* il a affaire à un personnage qui se rappelle diverses « phases temporelles » en un jeu emboîté de *flash-back.* Bien entendu, l'usage des temps avait été essentiel pour moi, mais il est clair que, sur ce point, l'italien a une sensibilité différente de celle de l'anglais. Par ailleurs, ce sont là des problèmes que se pose tout bon traducteur, et sur lesquels il n'a pas à demander l'assentiment de l'auteur.

L'un des cas les plus difficiles d'adaptation à une langue différente est celui du chapitre 66 du *Pendule de Foucault,* où, pour ironiser sur la propension des occultistes à « penser que chaque aspect du monde, chaque voix, chaque mot écrit ou dit n'a pas le sens qui apparaît, mais nous parle d'un secret », Belbo montre que l'on peut trouver des symboles mystérieux jusque dans la structure de l'automobile, ou du moins du système lié à l'arbre moteur, qui serait une allusion à l'arbre des Sefirot de la Cabale. Pour le traducteur anglais, le cas était très difficile dès le début, car ce qui en italien est un *albero* [arbre], et qui vaut aussi bien pour la voiture et les Sefirot, se dit en anglais *axle,* et ce n'est

qu'en fouillant dans ses dictionnaires que Weaver a réussi à trouver l'expression autorisée *axle-tree.* A partir de là, il a pu traduire avec assez d'exactitude la plupart des allusions parodiques, mais il s'est trouvé dans l'embarras lorsqu'il a rencontré la réplique Per *questo i figli della Gnosi dicono che non bisogna fidarsi degli Ilici ma degli Pneumatici* [C'est pour ça que les maîtres de la Gnose disent qu'il ne faut pas se fier aux Hyliques mais aux Pneumatiques].

Par pur accident lexical (l'étymologie commune restant inchangée), les pneumatiques des voitures ont le même nom que les Spirituels qui, dans la pensée gnostique, s'opposent aux Hyliques ou Matériels. Mais en anglais, les pneus des voitures se disent *tires.* Que faire ? Weaver raconte dans son journal de traduction que, lors de l'une de nos discussions sur la possibilité d'une solution, il a mentionné une célèbre marque de pneus, Firestone, et que j'ai réagi en me rappelant la *philosopher's stone,* c'est-à-dire la pierre philosophale d'alchimique mémoire. La réplique est devenue : *They never saw the connection between* the *philosopher's stone and Firestone.*

La repartie n'était peut-être pas très astucieuse, mais elle s'accorde avec le ton parodique et joyeusement insensé de ce faux exercice herméneutique (ou vrai exercice de fausse herméneutique).

Morana Cale Knezevié, ma traductrice croate, raconte (1993 [6] un cas intéressant de domestication dans le but de défamiliariser au maximum. Elle se rendait compte que *Le Nom de la rose* était riche (peut-être trop) de renvois intertextuels, et en même temps, elle savait qu'il n'existe pas de traductions croates de nombreux textes d'où sont tirées les citations. Pour la plupart, elle a donc traduit la citation telle qu'elle apparaissait en italien (« nous avons donc compté, forcément, sur la capacité du lecteur cultivé à y découvrir les reflets de lectures antérieures en langues étrangères »). Pour d'autres, la traductrice a découvert des citations analogues dans des œuvres traduites en croate, et elle s'est référée à la façon dont ces œuvres formulaient la citation, même si elles n'apparaissaient pas ainsi dans le texte italien. Ainsi, elle s'est rendu compte que, dans le Prologue, je développais le thème du monde à l'envers avec des citations tirées des *Carmina Burana,* mais en prose, telles que les citait Curtius dans *La littérature européenne et le moyen âge latin.* Je précise que j'avais sous les yeux les *Carmina Burana* mais que j'avais été sans doute inspiré par les pages de Curtius sur ce thème, donc Morana Cale avait vu

juste. Toutefois, la traduction croate de Curtius, par ailleurs bien faite, « contient le passage en question altéré par rapport aux originaux allemand et latin, et donc, en désaccord aussi avec le texte tel qu'on le trouve dans *Le Nom de la rose*. Malgré cela, nous avons repris, avec toutes ses erreurs, la traduction croate de Curtius, pour déclencher, chez le lecteur cultivé, le soupçon qui le conduirait à se mesurer au déchiffrage textuel ».

Je ne peux qu'approuver ce choix-là et d'autres. Si l'effet du passage était (aussi et surtout) de faire saisir un renvoi à d'autres textes, donc de faire sentir une saveur étrange et archaïque, il fallait appuyer sur le levier de la domestication. D'autre part, dans mon roman, il n'est pas dit qu'Adso citait directement les Carmina *Burana :* comme souvent, et en bon médiéval, il faisait écho, de mémoire, à des choses lues et entendues auparavant, sans aucune préoccupation philologique. C'est pourquoi l'Adso croate devrait sembler peut-être encore plus authentique que l'Adso italien.

De tous mes traducteurs, Kroeber est sans doute celui qui s'est posé le plus clairement le problème de la domestication, ou, en bon descendant de Luther, de la germanisation[7]. Il s'est posé la question de la diversité syntaxique entre les deux langues, mais il a soulevé aussi le fait que certaines expressions italiennes, utilisées aujourd'hui encore, semblent trop archaïsantes au lecteur allemand : « Quand on traduit littéralement d'italien en allemand, on obtient souvent un effet un peu solennel ou *altmodisch*, à cause de l'usage fréquent, en italien, de constructions participiales, gérondives, ou de l'ablatif absolu, qui, en allemand moderne, paraissent des constructions antiques, presque latines. » Cela dit, dans le cas du *Nom de la rose*, ce ton d'ancienne chronique médiévale devait être préservé, et Kroeber pensait au style de Thomas Mann dans *Joseph.* Non seulement Adso était supposé écrire en tant que médiéval, mais c'était aussi un Allemand, et si en italien cela pouvait ne pas se sentir, cela devenait pour Kroeber un trait à souligner. Il a donc cherché à « reconstruire ce masque à la manière allemande », et, pour traduire « fidèlement », il a été amené à insérer çà et là dans le texte des éléments allemands types. « Ainsi, dans les dialogues, ne pas choisir toujours *dis-je* ou *dit-il*, mais utiliser toute la vénérable gamme des turn *ancillaries* classiques en allemand comme *versetze ich, erwirderte er, gab er zu bedenken*, etc., car c'est ainsi que faisait le narrateur allemand traditionnel. »

Bien entendu, note Kroeber, quand on commence à insérer quelque chose

dans l'original, on risque d'en faire trop. Ainsi, en traduisant l'épisode du rêve d'Adso (dont j'ai parlé au chapitre 5), Kroeber a saisi les citations de la *Coena Cypriani* et de divers épisodes de l'histoire de l'art et de la littérature, mais aussi (dit-il) mes souvenirs littéraires personnels. C'est pourquoi il s'est senti autorisé (pour jouer ce jeu comme je l'avais conçu moi-même) à insérer quelque chose de lui, une vague réminiscence de *Joseph* de Mann, ou une citation encore plus vague de Brecht. En racontant cela, Kroeber semble s'excuser d'avoir fait une « belle infidèle », mais à la lumière de ce que j'ai dit jusqu'ici sur la nécessité de rendre, outre la lettre, l'effet que le texte voulait obtenir, je considère qu'il s'en est tenu à un concept non superficiel de fidélité.

7.6 Moderniser et archaïser Pour l'opposition moderniser/archaïser, prenons diverses traductions d'un livre de la Bible, *L'Eccl*ésiaste. Le titre original hébreu est *Qohèlèt,* et les interprètes ne savent pas à quoi il renvoie. Qohèlèt pourrait être un nom propre, mais il rappelle l'étymon *qahal* qui signifie « Assemblée ». Ainsi Qolèhèt pourrait être celui qui parle dans l'Assemblée des fidèles. Comme le terme grec pour Assemblée est *Ekklesia, Ecclésiaste* n'est pas une mauvaise traduction. Voyons maintenant comment diverses traductions essayent soit de rendre la nature de cette figure accessible à la culture des destinataires, soit de conduire les destinataires à comprendre le monde hébraïque où il parlait.

Verba Ecclesiastae, filii David, regis Jerusalem.
Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes. Vanitas vanitatum et omnia vanitas.
Quid habet amplius homo de universo labore suo, quo laborat sub sole ?
Generatio praeterit, et generatio advenit ; terra autem in aeternum stat.
Oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur : ibique renascens.
(Vulgata) The words of the Preacher, the son of David, king in Jerusalem.
Vanity of vanities, saith the Preacher, vanity of vanities ; all is vanity.
What profit hath a man of all his labour which he taketh under the

sun ?
One generation passeth away, and another generation cometh ; but the earth abideth for ever.
The sun also ariseth, and the Sun goeth down, and hasteth to his place where he arose. (King James) Dies sind die Reden des Predigter, des Sohnes Davids, des Königs zu Jerusalem.
Es ist ganz eitel, sprach der Predigter, es ist alles ganz eitel.
Was hat der Mensch für Gewinn von all seiner Mühe, die er hat unter der Sonne ?
Ein Geschecht vergeht, das andere kommt ; die Erde bleibt aber ewiglich.
Die Sonne geht auf und geht unter und läuft an ihren Ort, dass sie wieder dasselbst aufgehe. (Luther) *Parole di Kohelet, figlio di David, re in Gerusalemme.*
« Vanità delle vanità ! - dice Kohelet - Vanità delle vanità ! Tutto è vanità ! »
Quale utilità ricava da tutto il suo affaticarsi l'uomo nella penosa esistenza sotto il sole ?
Una generazione parte, una generazione arriva ; ma la terra resta sempre la stessa.
Il sole sorge e il sole tramonta ; si affretta verso il luogo donde sorge di nuovo. (Galbiati) *Paroles de Qohèlèt, le fils de David, roi de Jeroushalhaîm.*
Fumée de fumée, dit Qhoèlèt : fumée de fumée, tout est fumée.
Quel avantage pour l'humain, en tout son labeur, dont il a labeur sous le soleil ?
Un cycle va, un cycle vient : en perennité la terre se dresse.
Le soleil brille, le soleil décline : à son lieu il aspire et brille là.
(Chouraqui) *Parole di Kohèlet, figlio di Davide, re in Gerusalemme.*
Spreco di sprechi ha detto Kohèlet, spreco di sprechi il tutto è spreco.
Cos'è di avanzo per l'Adàm : in tutto il suo affanno per cui si affannerà sotto il sole ?
Una generazione va e una generazione viene e la terra per sempre sta

ferma.
E è spuntato il sole e se n'è venuto il sole : e al suo luogo ansima, spunta lui là. (Erri De Luca) *Parole di Qohèlet Figlio di David Re di Ierushalèm Un infinito vuoto Dice Qohélet Un infinito niente Tutto è vuoto niente Tanto soffrire d'uomo sotto il sole Che cosa vale ? Venire andare di generazioni E la terra che dura Levarsi il sole e tramontare il sole Corre in un altro punto In un altro riappare* (Ceronetti 1970) *I detti di Qohélet Figlio di David Re in Ierushalem Fumo di fumi Dice Qohélet Fumo di fumi Tutto non è che fumo E un guadagno per l'uomo In tutto lo sforzo suo che fa Penando sotto il sole ?*
Vengona al nascere I nati e vanno via E da sempre la terra è là E il sole che si leva E il sole tramontato Per levarsi di nuovo Dal suo luogo (Ceronetti 2001)

La Vulgate, certainement influencée par la précédente version grecque des Septante, tient compte du fait que les lecteurs de son temps savaient qu'*Ekklesia* signifiait Assemblée. En revanche, les versions de King James et de Luther modernisent et parlent d'un Prédicateur. Peut-être trahissent-elles le sens originel, mais elles présentent aux lecteurs une figure reconnaissable.

Dans la version Galbiati, le traducteur italien contemporain tente d'introduire le lecteur au monde hébraïque. S'agissant d'une traduction autorisée publiée en milieu catholique, elle cherche toutefois à orienter l'interprétation du texte sacré et donc, tout en choisissant de ne pas traduire *Kohelet*, elle doit fournir des notes explicatives.

Les quatre dernières traductions ont de toute évidence des intentions à la fois archaïsantes et hébraïsantes, et tentent de recréer l'atmosphère poétique du texte sémitique.

Les quatre premières traductions rendent *habèl* par vanité *(vanitas, vanity, vanità, Eitel)* en sachant qu'à l'époque, le terme ne se référait pas, comme aujourd'hui, à un soin exagéré de son propre aspect, mais aux vaines apparences au sens métaphysique, à l'inconsistance du tout. Ceronetti, dans un commentaire à sa dernière édition, rappelle que le sens littéral serait *vapeur humide*, et il rappelle la traduction de Buber *(Dunst* der *Dünste)* et de

Meschonnic *(buée des buées)* et souligne que la vanitas chrétienne est liée à notre existence terrestre, destinée un jour à disparaître, tandis que ce dont parle *l'Ecclésiaste* est une dissolution, un déclin, un écoulement sans fin, sans temps et sans remède. Voilà pourquoi, si dans la version de 1970, il s'en était tenu à la lecture de saint Jérôme, dans la version 2001 il choisit *fumo di fumi.*

Chouraqui aussi considère que le terme *vanité* a perdu son sens original, et il y voit une connotation de valeur, alors que *l'Ecclésiaste* exprime justement un scepticisme philosophique, pas une attitude moraliste. C'est pourquoi il traduit *par fumée.* De Luca observe dans son introduction que *hèvel* est *vanitas* depuis mille six cents ans, et que « personne ne peut corriger cette traduction qui est faite par l'ancêtre des traducteurs, saint Jérôme ». Toutefois, il renonce à la version traditionnelle à cause de « la coïncidence entre *hèvel* et *Abel »* dont il considère que, bien qu'ayant échappé à tous les traducteurs, elle n'est pas à sous-estimer. Ainsi, il réussit à expliquer pourquoi, au vers suivant, l'homme (ainsi que le comprennent les autres traducteurs) est indiqué comme *Adàm* : Abel est le premier gâchis d'Adam. En ce sens, l'archaïsation serait parfaite, sauf que, en employant le mot *spreco* [gâchis] et en ne pouvant démontrer la référence à Abel, elle n'est faite qu'à moitié et échappe totalement au lecteur.

Quant au dernier vers, tant Chouraqui que De Luca choisissent une syntaxe compliquée (qui n'est ni française ni italienne), précisément, et à nouveau, pour suggérer le parfum du style original. Comme l'a dit ailleurs De Luca[8], on veut susciter chez le lecteur la « nostalgie de l'original ». Ce qui est d'ailleurs, je crois, ce sentiment du *Das Fremde* dont parlait Humboldt.

Après la Bible, Dante. Les tentatives de rendre et la métrique et la tierce rime et le lexique dantesque ont été infinies (et je renvoie à ce propos aux observations du chapitre 11). Je voudrais seulement examiner ici trois incipit français, cités en ordre d'archaïsation décroissant. Le premier, du XIX[e] siècle, est de Littré :

En mi chemin de ceste nostre vie Me retrouvais par une selve obscure
Et vis perdue la droiturière voie.
Ha, comme à la décrire est dure chose Cette forêt sauvage et âpre et forte, Qui, en pensant, renouvelle ma peur!

Le deuxième, classique, est de Pézard :

Au milieu du chemin de notre vie je me trouvai par une selve obscure et vis perdue la droiturière voie.

Ha, comme à la décrire est dure chose cette forêt sauvage et âpre et forte, qui, en pensant, renouvelle ma peur !

Le troisième, assez récent, est de Jacqueline Risset :

Au milieu du chemin de notre vie Je me retrouvai par une forêt obscure Car la voie droite était perdue Ah dire ce qu'elle était est chose dure Cette forêt féroce et âpre et forte Qui ranime la peur dans la pensée !

C'est toujours Dante, mais si on procédait à une comparaison, on découvrirait au fur et à mesure des différences visibles. Jacqueline Risset avoue qu'elle a décidé que, bien que les valeurs de substance (mètre, rime, lexique avec ses effets phonosymboliques) soient fondamentales dans l'original, elles ne peuvent être récupérées dans une traduction. Dans l'introduction à son travail (« Traduire Dante »), elle part de la déclaration du *Convivio,* où Dante affirme qu'aucun texte poétique ne peut être transposé dans un autre idiome sans perdre douceur et harmonie. S'il en est ainsi, et si la traduction est toujours une « réduction », inutile d'essayer de sauver dans une langue autre (et moderne) la tierce rime sous peine de créer un effet de répétition excessive et une impression de « mécanicité redondante », ce qui trahirait un autre aspect de Dante, « peut-être encore plus essentiel, celui de l'invention souveraine, qui frappe le lecteur et le déconcerte à chaque pas sur les chemins inconnus de l'autre monde ». Voilà un choix déclaré de ce que la traductrice juge fondamental dans le poème ; par ailleurs, dans les pages précédentes, elle avait insisté sur les valeurs initiatiques et d'autres aspects de contenu de la *Divine Comédie,* vue dans ses rapports avec notre littérature moderne, le rapport de Dante à sa propre subjectivité, son propre corps, les éléments oniriques, la relation même, quasi proustienne, que le poète instaure avec le livre qu'il devra écrire, en racontant ce qu'il a vu.

Risset cite le premier traducteur français de la *Comédie,* Rivarol, qui trouvait la langue française trop chaste et timorée pour se mesurer aux énigmes et aux horreurs dantesques, et, bien qu'elle admette que le français

d'aujourd'hui est moins chaste, elle estime que le plurilinguisme dantesque, son goût pour le « bas » et le « dégoûtant », sont foncièrement étrangers à la langue française. Essayer de refaire, comme Pézard, les archaïsmes du poème renverrait à un Moyen Age italien et non français, et en outre, reproduire dans une autre langue l'archaïsme donnerait au texte une saveur nostalgique alors que Dante est un poète tout entier tendu vers le futur. En conclusion, Risset accepte l'idée que la traduction soit un « processus décisionnel » (ce qui n'est pas étranger à notre idée de négociation), elle choisit de miser sur la rapidité fébrile du récit dantesque, elle décide que pour ce faire, il faut être le plus littéral possible.

Et puisque la tierce rime, et la rime même, produisent des effets de symétrie répétitive et immobilisante, essayer de substituer à sa marque forcée, en fin de vers, un tissu d'homophonies généralisées - transmettant directement la notion d'un espace où tout se répond à l'intérieur d'un rythme autant que possible serré et libre. Il ne s'agit pas, par ailleurs, de supprimer tous les alexandrins et décasyllabes qui affleurent sous la plume - ils font partie de notre mémoire de langue la plus profonde, la plus immédiate; ce sont eux qui laissent la lettre, la violence de la lettre, et la capacité qu'a un texte, parfois, de se traduire « tout seul » [...]. Il s'agit, en fait, de partir d'une prosodie moderne, celle dont nous disposons. (p. 22)

Risset poursuit avec d'autres considérations, mais nous pouvons nous arrêter ici. Quel que soit le jugement porté sur sa traduction, celle-ci est un exemple non de domestication mais de modernisation, et c'est comme telle qu'elle a été acceptée.

Pour saisir les propos de la traductrice, il suffit de prendre quelques vers où Dante affiche toutes ses âpretés de médiéval toscan, et de voir comment elles ont été adaptées à la compréhension du lecteur français moderne :

Diverse lingue, orribili favelle parole di dolore, accenti d'ira, voci alte e fioche, e suon di man con elle facevano un tumulto, il qual s'aggira sempre in quell'aura sanza tempo tinta come la rena quando turbo spira.

Diverses langues, et orribles jargons, mots de douleur, accents de

rage, voix foirtes, rauques, bruits de mains avec elles,
faisaient un fracas tournoyant toujours, dans cet air éternellement sombre comme le sable où souffle un tourbillon.
S'io avessi le rime aspre e chiocce, come si converrebbe al tristo buco sovra 'l qual pontan tutte l'altre rocce, io premerei di mio concetto il suco più pienamente ; ma perch'io non l'abbo, non sanza tema a dicer mi conduco ; ché non è impresa da pigliare a gabbo discriver fondo a tutto l'universo né da lingua che chiami mamma o babbo.
Si j'avais les rimes âpres et rauques comme il conviendrait à ce lugubre trou sur lequel s'appuient tous les autres rocs, j'exprimerais le suc de ma pensée plus pleinement; mais je ne les ai point, et non sans frayeur je m'apprête à parler : car ce n'est pas affaire à prendre à la légère que de décrire le fond de l'univers entier ni celle d'une langue disant « papa, maman ».

7.7 Situations mixtes

Pour montrer comment la double opposition défamiliariser/domestiquer et archaïser/moderniser peut produire différentes combinaisons, je citerai la traduction russe du *Nom de la rose.*

Je n'ai pas cherché à moderniser mes personnages, au contraire, je demandais à mon lecteur de devenir le plus médiéval possible. Par exemple, je le mettais en présence de quelque chose qui aurait paru étrange à ses yeux, mais je montrais que les personnages ne s'en étonnaient pas, et on comprenait que cette chose ou ce comportement étaient normaux dans le monde médiéval. Ou bien, inversement, je faisais allusion à quelque chose que le lecteur contemporain aurait dû trouver normal, et j'indiquais que les personnages étaient surpris - si bien que cela montrait qu'il s'agissait d'une chose inusuelle à cette époque (par exemple, William plaçait sur son nez une paire de lunettes, les autres moines manifestaient leur curiosité, et il devenait évident que les lunettes, en ce siècle, étaient encore peu communes).

Ces solutions narratives n'ont posé aucun problème aux traducteurs, mais les difficultés ont surgi avec les fréquentes citations latines - y compris celles qui étaient là pour évoquer l'air du temps. Moi, je voulais que mon Lecteur

Modèle, pour entrer dans l'atmosphère d'une abbaye médiévale, s'identifie à ses coutumes, à ses lieux mais aussi à son langage. Bien entendu, je pensais à un lecteur occidental qui, même s'il n'avait pas étudié le latin, l'avait pour ainsi dire dans l'oreille, et cela valait pour les lecteurs italiens, français, espagnols, allemands. Au fond, même les lecteurs de langue anglaise n'ayant pas fait d'études classiques ont entendu des expressions latines par exemple dans le domaine juridique, peut-être dans un téléfilm, comme *affidavit ou subpoena.*

Cependant, l'éditeur américain craignait que beaucoup des termes latins soient incompréhensibles pour ses lecteurs, et Weaver, avec mon approbation, a parfois abrégé des citations trop longues, en y insérant de la paraphrase anglaise. Il s'agissait d'un processus de domestication et de modernisation en même temps, qui a rendu plus fluide certains passages, sans trahir l'esprit de l'original.

Il s'est passé le contraire avec la traductrice russe, Elena Kostioukovitch. Nous avons pensé que même un lecteur américain n'ayant pas étudié le latin sait malgré tout qu'il s'agit de la langue du monde ecclésiastique médiéval et que, s'il lit *De pentagono Salomonis,* il peut reconnaître quelque chose qui ressemble *à pentagon* et à *Salomon.* Or, pour un lecteur slave, ces phrases et titres en latin, translittérés en alphabet cyrillique, n'auraient rien suggéré du tout, car le latin n'évoque au lecteur russe ni le Moyen Age ni l'Eglise. Alors, la traductrice a proposé d'utiliser, au lieu du latin, l'ancien slavon ecclésiastique de l'église orthodoxe médiévale. De cette manière, le lecteur pouvait saisir le même sens d'éloignement, la même atmosphère de religiosité, mais en comprenant au moins vaguement ce dont on parlait.

Ainsi, si Weaver modernisait pour domestiquer, Kostioukovitch domestiquait pour archaïser[9].

Le problème n'existe pas seulement pour les traductions de langue à langue, mais aussi pour les exécutions musicales[10]. Je citerai ici un texte de Marconi (2000, qui se réfère à tous les écrits sur ce sujet) à propos de ce que l'on appelle parfois les exécutions « authentiques » d'un morceau classique. En principe, on juge authentique l'exécution d'une partition qui reproduit les sons, mais aussi les timbres, les durées, tels qu'on aurait pu les écouter à l'époque de la première exécution. D'où les exécutions philologiques de la musique de la Renaissance avec des instruments d'époque, en évitant que des morceaux conçus pour clavecin soient exécutés au piano, ou ceux pour forte-piano sur un piano à queue contemporain.

Cela dit, une exécution philologique peut ne pas respecter les intentions de l'auteur (ou du texte) si elle ne produit pas chez les auditeurs d'aujourd'hui un effet similaire à celui qu'elle produisait sur ceux de l'époque. Etant donné un morceau à structure polyphonique complexe conçu pour clavecin, on pense que les auditeurs du XVIII^{e} siècle avaient une capacité différente de la nôtre à saisir toutes les lignes d'un tissu polyphonique. D'où la décision de certains interprètes d'utiliser des instruments modernes, souvent expressément aménagés, afin de rendre perceptible un tel effet aux auditeurs contemporains, considérant que, ce faisant, on le place (fût-ce avec des solutions techniques que le compositeur ne pouvait connaître) dans les conditions idéales d'écoute.

Curieusement, en ce cas, il est très difficile de dire s'il s'agit de « traductions » archaïsantes ou modernisantes, si on fait tout pour amener l'auditeur à vivre l'atmosphère du texte et de la culture d'origine, ou si on ne travaille pas plutôt pour rendre cette culture acceptable et compréhensible par des destinataires d'aujourd'hui. Et cela nous apprend que, dans le continuum des solutions possibles, les dichotomies trop rigides entre traduction *target* et *source oriented* doivent se fondre en une pluralité de solutions négociées au coup par coup.

Voici maintenant un exemple tragiquement amusant d'une tentative mal réussie de moderniser et de domestiquer en même temps. Il s'agit de la première traduction d'un des chapitres de *La Recherche de la langue parfaite* (Eco 1993b - heureusement, la traduction a été corrigée à temps).

Mon texte parlait de *l'Ars Magna* de Raymond Lulle, sujet certes difficile, et il exposait une série de syllogismes sur des questions théologiques employés par Lulle, parmi lesquels *tutto quello che è magnificato dalla grandezza è grande - ma la bontà è ciò che è magnificato dalla grandezza - dunque la bontà è grande* [Tout ce qui est magnifié par la grandeur est grand - mais la bonté est ce qui est magnifié par la grandeur - donc la bonté est grande].

Pour reprendre ce que j'ai dit au chapitre 4, le traducteur doit, pour de nombreux termes, s'attacher à s'emparer du Contenu Molaire dont dispose l'auteur, c'est-à-dire d'une compétence encyclopédique assez vaste. Mais ici, le traducteur a pensé que le raisonnement de Lulle était trop abstrait et qu'il fallait, pour ainsi dire, aller au-devant du lecteur. Il a donc traduit : *all cats are*

mammals, Suzy is a cat, therefore Suzy is a mammal.

Bien entendu, la traduction n'est pas littérale. Mais elle ne respecte même pas les référents de l'original. Dire qu'un personnage historique a affirmé *tout ce qui est magnifié par la grandeur est grand* est très différent de dire qu'il a parlé de la chatte Suzy (d'ailleurs, un Catalan médiéval, n'ayant jamais voyagé en pays de langue anglaise, n'aurait jamais appelé une chatte Suzy). Ne pas respecter les référents du texte original dans le cas d'une œuvre historique est très différent d'affirmer que, dans un monde narratif et fictif, Diotallevi a vu un *sublime espacioso llano* au lieu d'une haie. Ce qu'a vu Diotallevi dépend d'un pacte entre auteur et traducteur, qui ne doivent répondre à personne de la façon dont ils ont « meublé » le monde possible d'une œuvre de fiction - si l'altération ne change pas le sens profond de l'histoire. En revanche, dire que Lulle a affirmé quelque chose qu'il n'a pas dit est un faux historique.

Enfin, l'énorme effort didactique du traducteur a trahi aussi le sens profond de mon discours sur Lulle, il n'a pas été fidèle à l'engagement implicite du respect juridique des intentions de l'auteur, car c'est une chose de dire que Lulle élaborait un système de syllogismes pour pouvoir faire des affirmations correctes sur Dieu, et c'en est une autre de dire qu'il mettait en œuvre tout son *Ars Magna* pour pouvoir faire des assertions correctes sur les chats.

On pourrait simplement en conclure que ce traducteur avait une curieuse idée de ses devoirs et qu'il exagérait en voulant mettre à l'aise le lecteur anglais. Mais l'erreur naissait d'un manque d'interprétation du sens profond du texte. Sinon, le traducteur se serait aperçu que le texte original s'efforçait d'initier le lecteur au monde mental de Lulle, et que cette exigence de bonne volonté ne devait et ne pouvait pas être éliminée.

7.8 Encore sur la négociation

Schleiermacher (1813) avait dit : « Ou bien le traducteur laisse l'écrivain le plus tranquille possible et fait que le lecteur aille à sa rencontre, ou bien il laisse le lecteur le plus tranquille possible et fait que l'écrivain aille à sa rencontre. Les deux chemins sont à tel point complètement différents, qu'un seul des deux peut être suivi avec la plus grande rigueur, car tout mélange produirait un résultat nécessairement fort insatisfaisant, et il serait à craindre que la rencontre entre l'écrivain et le lecteur n'échoue totalement » (tr. fr. p. 49). Je répète qu'un critère si sévère ne vaut que pour des textes éloignés de

nous parce qu'ils sont soit très anciens soit d'une diversité culturelle absolue. Il est certain que, si en traduisant la Bible, on a *choisi fumée* au lieu de *vanité*, alors, il ne faudra pas traduire *Deus* Sabaoth par « Dieu des armées ». Mais le critère devrait être plus souple pour des textes modernes. Le choix de s'orienter vers la source ou vers la destination reste en ce cas un critère à négocier phrase par phrase.

En lisant les traductions italiennes des romans policiers américains, on trouve toujours un détective pour dire au chauffeur de taxi de l'emmener à la *Città Alta* ou à la *Città Bassa*[11]. Evidemment, le texte original disait *Uptown* ou *Downtown,* mais, par une sorte de pacte scélérat, les traducteurs se sont tacitement entendus et utilisent ces expressions bizarres – si bien que les lecteurs naïfs sont convaincus que les villes américaines sont comme Bergame, Budapest ou Tbilissi, avec une partie sur la colline, parfois au-delà d'un fleuve, et une partie en plaine.

Certes, traduire *Downtown* et *Uptown* n'est pas une mince affaire. Si vous vérifiez dans le Webster, à l'entrée *downtown* (comme adverbe, adjectif et substantif), ce remarquable dictionnaire dira qu'il s'agit du quartier des affaires ou bien de la zone sud. Il n'ajoute pas, et il a tort, que parfois, c'est le quartier du vice. Comment doit faire le traducteur, vu qu'il est différent de demander à un taxi d'être déposé à la banque ou au bordel? Le fait est qu'un traducteur doit connaître la langue, certes, mais aussi la topographie de chaque ville.

Les pionniers construisaient la ville le long du fleuve, ou au bord de la mer, puis ils la développaient le long du fleuve ou de la côte. La « ville basse » était le premier noyau. Naturellement, ainsi que nous l'enseignent les westerns, ils construisaient en premier la banque et le *saloon.* Quand la ville se développait, on déplaçait soit la banque, soit le *saloon.* Quand le quartier des affaires n'a pas bougé, alors Downtown est un lieu qui, la nuit, ressemble à un canyon sous la lune ; quand les affaires se sont déplacées, la Downtown nocturne est devenue un lieu joyeux, trouble et dangereux. A New York, enfin, Uptown et Downtown sont des concepts relatifs : Central Park est Downtown pour qui vient de Harlem et Uptown pour qui vient de Wall Street (même si Downtown désigne génériquement la zone de Wall Street, mais, pour compliquer l'affaire, les quartiers chauds sont Midtown).

La solution formellement la plus parfaite (« le centre historique ») ne fonctionne pas, car, en Europe, ce terme renvoie souvent à des places endormies que dominent de vétustes cathédrales. Stefano Bartezzaghi, dans un

article de la *Stampa,* avait proposé qu'on laisse *Downtown* et *Uptown* (et j'ajoute : comme on laisse, en général, Rive Gauche et Rive Droite), parce que, quand on trouve Colt, on ne traduit pas par *Beretta.* Pourtant, il reste important de savoir si le détective va se mesurer à un gros bonnet ou attraper par le collet un ivrogne.

Le traducteur devrait travailler avec, sous les yeux, un plan et un guide de la ville américaine en question et, selon la ville, le détective demanderait à être déposé au centre, au port, aux anciens marchés, à la Bourse. On pourrait laisser *downtown* uniquement si le chauffeur de taxi pâlissait et répondait que, à une heure pareille, il refuse de s'aventurer là-bas.

Cela dit, j'admets que, si dans un roman espagnol qui se passe à Barcelone, le détective demande au chauffeur de taxi de le déposer au *Barrio Chino,* il vaudrait mieux garder l'expression originale (même si le lecteur ignore la différence, notable, entre *Barrio Gotico* et *Barrio Chino)* et faire respirer un parfum de Barcelone, plutôt que de traduire *déposez-moi à Chinatown.* Trop de domestication peut produire trop d'obscurité.

Et ce genre de question ne se pose pas aux seuls traducteurs italiens. Voici un cas (raconté dans le « Pendulum Diary ») où Bill Weaver se trouve face à un problème analogue en traduisant de l'italien à l'anglais.

Pensée du jour. *Periferia. Outskirts.* Dans beaucoup de villes italiennes, la *periferia* ce sont les *slums.* Dans les villes américaines, aujourd'hui les *slums* sont *downtown,* à l'intérieur de la ville. Ainsi, quand on dit que quelqu'un vit *in periferia,* il faut être attentif à ne pas traduire par *in the suburbs,* transformant un *slum* italien en quelque chose comme Larchmont. Casaubon vit dans une ex-usine *in periferia.* J'ai tourné la difficulté, je pense, en traduisant par *outlying.*

En réalité, on peut vivre dans la banlieue d'une petite ville et habiter dans une jolie petite maison avec jardin. Mais Casaubon vivait à Milan, et Weaver a bien fait d'éviter *suburbs.* Casaubon n'était pas assez riche.

Pour conclure, Montanari (2000 : 175) propose de traduire *source/target* par *texte source/texte embouchure.* C'est une suggestion comme une autre, où

embouchure est peut-être meilleur que l'anglais *target*, trop *business-like*, et qui évoque une idée, souvent ou presque toujours impossible, de victoire, de résultat gagnant. Mais le terme *embouchure* nous introduit à un intéressant réticule sémantique, et ouvre une réflexion sur la distinction entre *delta* et *estuaire*. Peut-être y a-t-il des textes source qui, dans la traduction, s'élargissent comme un entonnoir (et où le texte d'arrivée enrichit le texte source en le faisant entrer dans la mer d'une nouvelle intertextualité) et des textes delta, qui se ramifient en de nombreuses traductions, dont chacune en appauvrit la portée mais qui toutes ensemble créent un nouveau territoire, un jardin aux sentiers qui bifurquent.

1 Snell-Homby (1988) parlait, en traductologie, d'un *cultural turn*, comme en philosophie on a parlé d'un *linguistic turn*. Lefevere (1992 : XIV) affirme que « le langage est peut-être le moins important ». Cf. aussi Bassnett et Lefevere (1990) et Pym (1992).

2 Borges, *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1993, traduit par Roger Caillois. (N.d.T.) 3 Cf. Van der Meercschen (1986 : 80).

4 A propos de l'influence des traductions, notons que, après de nombreux films américains où les prêtres étaient appelés *Padre* comme les moines, l'usage s'est implanté en Italie aussi. Dans la série télévisée *Don Matteo*, quand on s'adresse au prêtre par son nom, on l'appelle *padre* et non pas *reverendo* comme on le faisait avant.

5 Le premier est Weaver (1990). L'autre « In other words : A translator's journal », *The New York Times*, dont je n'ai pas réussi à retrouver la date.

6 Le cas pourrait être débattu aussi dans le chapitre 9où je parle de la façon dont on peut faire sentir les ironies intertextuelles.

7 Les exemples sont tirés de Kroeber (1993), mais voir aussi Kroeber-Eco (1991), Kroeber (2000 et 2002).

8 Voir la traduction de *Esodo/Nomi*. Milan, Feltrinelli 1994 : 6.

9 Voir à ce sujet les réflexions de Kostioukovitch (1993).

10 Je parlerai plus à fond du problème de l'exécution au chapitre 10.

11 J'ai déjà étudié cet exemple dans *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, mais ici, il était indispensable d'y revenir.

8

FAIRE VOIR

Après la traduction française du *Pendule de Foucault*, une journaliste m'a demandé (très aimable) comment je réussissais à décrire si bien les espaces. J'en ai été flatté, et en même temps surpris, car je n'avais jamais réfléchi sur ce point. Puis, j'ai répondu que c'était sans doute parce que, avant de commencer à écrire, afin de m'emparer du « monde » où mon histoire allait se dérouler, je faisais des tas de dessins et de cartes, de façon à ce que mes personnages évoluent toujours dans un espace que j'aurais sous les yeux. Mais je me rendais compte que la réponse était insuffisante. On peut voir ou imaginer parfaitement un espace, sans pour autant savoir comment rendre cette image en mots.

C'est après cette incitation que j'ai commencé à réfléchir sur *l'hypotypose*[1].

8.1 Hypotypose

L'hypotypose est l'effet rhétorique par lequel les mots rendent évidents des phénomènes visuels. Hélas, toutes les définitions de l'hypotypose sont circulaires, en ce sens qu'elles définissent comme hypotypose cette figure par laquelle on représente ou on évoque des expériences visuelles au moyen de procédés verbaux (et cela dans toute la tradition rhétorique). Au cours des dernières années, j'ai analysé des textes verbaux afin d'identifier les différentes techniques par lesquelles un écrivain réalise des hypotyposes, et je renvoie pour cela à un de mes écrits[2]. Il suffit de rappeler qu'on peut produire des hypotyposes *par dénotation* (quand on affirme par exemple que, entre un lieu et un autre, il y a vingt kilomètres de distance), *par description minutieuse* (quand on dit d'une place qu'elle a une église à droite et un palais ancien à gauche - mais la technique peut atteindre des niveaux d'extrême minutie et de raffinement comme chez Robbe-Grillet), *par énumération* (on pense au

catalogue des armées devant les murs de Troie qu'offre Homère dans *L'Iliade* ou au catalogue vraiment boulimique des objets contenus dans la cuisine de Leopold Bloom, à l'avant-dernier chapitre *d'Ulysse), par accumulation d'événements ou de personnages*, qui font naître la vision de l'espace où se produisent ces choses (on trouve d'excellents exemples chez Rabelais).

Ici, on se contentera d'observer que ces techniques ne présentent pas de problèmes particuliers pour le traducteur. En revanche, il y a difficulté quand une description verbale, pour encourager une image visuelle, renvoie à une expérience précédente du lecteur. Parfois, le renvoi est explicite, comme lorsque, dans un roman, on lit *elle avait la pureté de traits d'une vierge préraphaélite de Burne-Jones.* Franchement, je trouve qu'il s'agit là d'une paresse descriptive. Ailleurs, on invite directement le lecteur à faire l'expérience à laquelle on renvoie. Voyez par exemple une des nombreuses pages de *Flatland* d'Abbott, où l'auteur invite le lecteur à imaginer ce que signifie vivre et percevoir ses compagnons d'aventure sur une surface bidimensionnelle, toute euclidienne, où la troisième dimension est inconnue :

Placez une pièce de monnaie sur l'une de vos tables dans l'Espace; et, en vous penchant dessus, observez-la. Elle vous apparaîtra sous la forme d'un cercle.

Mais, à présent, reculez vers le bord de la table en vous baissant progressivement (ce qui vous rapprochera de plus en plus des conditions dans lesquelles vivent les habitants de Flatland, et vous constaterez que, sous votre regard, la pièce devient ovale; enfin, quand vous aurez placé votre œil exactement au bord de la table (ce qui fera de vous, pour ainsi dire, l'un de mes compatriotes), vous verrez que la pièce a complètement cessé de vous paraître ovale et qu'elle est devenue, à votre connaissance, une ligne droite[3].

Parfois, le renvoi est plus subtil, à tel point que le traducteur risque de rater le sens réel du renvoi. J'ai cité à ce propos (cf. Eco 2002) deux vers de Blaise Cendrars tirés de la *Prose du Transsibérien* (il s'agit d'un texte qui, évoquant un très long voyage, utilise plusieurs techniques que j'ai déjà définies, de l'énumération à la description minutieuse). A un moment donné, Cendrars rappelle que

Toutes les femmes que j'ai rencontrées se dressent aux horizons Avec les gestes piteux et les regards tristes des sémaphores sous la pluie.

La traduction de Rino Cortiana dit :

Tutte le donne che ho incontrato si erigono agli orizzonti Come i pietosi gesti e gli sguardi tristi dei semafori sotto la pioggia.

Solution presque obligée, qu'ont suivie, si mes souvenirs sont exacts, d'autres traducteurs. Seulement, en français, les *sémaphores* ne sont pas nos *semafori* (qui en français se *disent feux tricolores)* mais des signaux le long de la voie ferrée, et quiconque a eu l'expérience d'un train roulant au ralenti par une nuit de brouillard, pourra évoquer ces formes fantasmatiques qui disparaissent lentement dans la bruine, presque comme en fondu, tandis qu'on regarde par la fenêtre la campagne plongée dans l'obscurité, au rythme haletant du convoi (la cadence de carioca évoquée par Montale dans « Adieu, sifflets dans l'ombre »).

Le premier problème est de savoir jusqu'à quel point peut apprécier ces vers quelqu'un (même un lecteur français) qui est né à l'époque des TGV aux fenêtres hermétiquement closes. Récemment, pour définir à mes étudiants l'aspect d'une ville perdue dans le désert que je venais de visiter, j'ai dit qu'elle ressemblait à Hiroshima en août 1945. Mais Hiroshima après la première bombe atomique, moi je m'en souviens très bien, pour avoir vu des photos dans tous les journaux, et cela reste une des images les plus chargées d'émotion de mon adolescence ; en revanche, je me suis tout de suite aperçu que, pour des jeunes de vingt ans, le renvoi n'était pas si évident que cela. Comment réagit-on à une hypotypose qui sollicite le souvenir d'une chose qu'on n'a jamais vue?

Dans mon essai, je suggérais qu'on réagissait *en faisant semblant* de l'avoir vue, à partir des éléments fournis par l'expression hypotypotique. Les deux vers de Cendrars paraissent dans un contexte où il est question d'un train qui roule des jours entiers à travers des plaines interminables, les sémaphores (nommés) nous renvoient en quelque sorte à des silhouettes qui émergent de l'obscurité, et l'allusion aux horizons nous les fait imaginer perdus dans un lointain que le mouvement du train ne peut agrandir, moment après moment... D'autre part, même celui qui ne connaît que les trains rapides a aperçu par la fenêtre des lumières disparaissant dans la nuit. Ainsi, l'expérience dont il faut se rappeler cherche à se profiler : l'hypotypose peut aussi créer le souvenir dont elle a besoin pour se réaliser.

Le second problème est la réaction des lecteurs italiens à la sollicitation de

Cendrars, vu que le mot *semafori* évoque fatalement les feux tricolores des carrefours de nos villes. Nos *semafori* sont lumineux (voire joyeux, avec leurs couleurs), tandis que les *gestes piteux* de Cendrars évoquent des formes sombres dans la nuit qui agitent tristement leurs membres mécaniques, remuant comme un marin inquiétant et lointain qui, dans l'obscurité, agiterait des drapeaux signalétiques (et bien sûr, la notion d'horizon illimité change, si on voit la rue d'une ville au lieu d'un paysage infini). Je me rappelle que, jeune lecteur de Cendrars, j'ai longtemps vu dans ces vers un scintillement – fût-il triste et obnubilé par le brouillard – de rouges et de verts, et non le geste désespéré de pitoyables marionnettes. Je ne crois pas qu'il y ait de solution à ce problème comme il n'y en a sans doute pas pour le *toit tranquille* de Valéry.

8.2 La pièce de la tante En traduisant Nerval, on ne peut ignorer que – homme de théâtre comme il l'était – il décrit de nombreuses scènes comme s'il s'agissait de les monter, surtout pour l'éclairage. L'actrice aimée du narrateur apparaît au premier chapitre éclairée par les feux de la rampe, puis par ceux du lustre, mais des techniques d'éclairage théâtral sont aussi mises en œuvre lors du premier bal sur le pré, où les derniers rayons du soleil tombent à travers le feuillage des arbres qui font office de coulisses ; et tandis qu'Adrienne chante, elle se retrouve comme isolée par le projecteur de la lune (et d'ailleurs, elle sort de ce que l'on appellerait aujourd'hui une « douche de lumière » avec un gracieux salut d'actrice prenant congé de son public). Au chapitre 4, dans le « voyage à Cythère » (qui est surtout la représentation verbale d'une représentation visuelle, car il est inspiré du tableau de Watteau), la scène est à nouveau éclairée d'en haut par les rayons vermeils du soir. Au chapitre 7, quand le narrateur entre au bal de Loisy, nous assistons à un chef-d'œuvre de mise en scène où, peu à peu, on laisse dans l'ombre la base des tilleuls, qui se colorent de bleuâtre à leur cime, jusqu'à ce que, dans cette lutte entre lumières artificielles et aube, la scène soit lentement baignée par la lueur pâle du matin.

Ce sont là des cas où un traducteur attentif, en suivant pour ainsi dire les « indications scéniques » fournies par le texte original, peut obtenir les mêmes effets. Mais il est des cas où, pour faire voir quelque chose, Nerval utilise des termes, familiers aux lecteurs de son époque, qui peuvent sembler obscurs à un lecteur contemporain, même français. C'est comme si un texte

d'aujourd'hui disant *Il alluma son ordinateur dans la salle obscure, et resta comme hypnotisé*, était lu par un lecteur surgi du passé, n'ayant jamais vu d'ordinateur. Ce lecteur n'aurait pas l'immédiate impression d'un écran lumineux qui s'anime dans l'obscurité, pas plus qu'il ne réussirait à comprendre pourquoi il y a un effet hypnotique.

Je voudrais analyser ici minutieusement le chapitre où Sylvie et le narrateur visitent la vieille tante à Othys, car cela me semble être un cas de laboratoire. Il s'agit d'un retour enchanté au siècle précédent : la tante permet à la jeune fille de fouiller, dans sa chambre à coucher, parmi les reliques de sa jeunesse, à l'époque où elle a épousé l'oncle (désormais disparu), et on a une sorte d'épiphanie d'un gentil Kitsch campagnard de la fin du XVIII^{e} siècle. Mais pour saisir ce que Sylvie et son compagnon redécouvrent, il faut comprendre des termes désuets, liés à la mode de ces temps anciens (que les contemporains de Nerval comprenaient encore). J'ai souligné ces termes en gras.

Je la suivis, montant rapidement l'escalier de bois qui conduisait à la chambre. – O jeunesse, ô vieillesses saintes ! – qui donc eût songé à ternir la pureté d'un premier amour dans ce sanctuaire des souvenirs fidèles? Le portrait d'un jeune homme du bon vieux temps souriait avec ses yeux noirs et sa bouche rose, dans un ovale au cadre doré, suspendu à la tête du lit rustique. Il portait l'uniforme des gardes-chasse de la maison de Condé; son attitude à demi martiale, sa figure rose et bienveillante, son front pur sous ses cheveux poudrés, relevaient ce pastel, médiocre peut-être, des grâces de la jeunesse et de la simplicité. Quelque artiste modeste invité aux chasses princières s'était appliqué à le *pourtraire* de son mieux, ainsi que sa jeune épouse, qu'on voyait dans un autre médaillon, attrayante, maligne, **élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans,** agaçant de sa mine retroussée un oiseau posé sur son doigt. C'était pourtant la même bonne vieille qui cuisinait en ce moment, courbée sur le feu de l'âtre. Cela me fit penser aux fées des Funambules qui cachent, sous leur masque ridé, un visage attrayant, qu'elles révèlent au dénouement, lorsque apparaît le temple de l'Amour et son soleil tournant qui rayonne de feux magiques. « O bonne tante, m'écriai-je, que vous

étiez jolie ! – Et moi donc ? » dit Sylvie, qui était parvenue à ouvrir le fameux tiroir. Elle y avait trouvé **une grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis.** « Je veux essayer si cela m'ira, dit-elle. Ah! Je vais avoir l'air d'une vieille fée. »
« La fée des légendes éternellement jeune !... » dis-je en moi-même. - Et déjà Sylvie **avait dégrafé sa robe d'indienne** et la laissait tomber à ses pieds. La robe étoffée de la vieille tante s'ajusta parfaitement sur la taille mince de Sylvie, qui me dit de l'agrafer. **« Oh ! les manches plates, que c'est ridicule 1 » dit-elle. Et cependant les sabots garnis de dentelles découvraient admirablement ses bras nus,** la gorge s'encadrait dans le pur corsage aux tulles jaunis, aux rubans passés, qui n'avait serré que bien peu les charmes évanouis de la tante. « Mais finissez-en ! Vous ne savez donc agrafer une robe? » me disait Sylvie. Elle avait l'air de l'accordée de village de Greuze. « Il faudrait de la poudre, dis-je. – Nous allons en trouver. » Elle fureta de nouveau dans les tiroirs. Oh ! que de richesses ! que cela sentait bon, comme cela brillait, comme cela chatoyait de vives couleurs et de modeste clinquant ! deux éventails de nacre un peu cassés, des boites de pâte à sujets chinois, un collier d'ambre et mille fanfreluches, parmi lesquelles éclataient **deux petits souliers de droguet blanc avec des boucles incrustées de diamants d'Irlande !** « Oh ! Je veux les mettre, dit Sylvie, si je trouve les bas brodés ! »
Un instant après, nous déroulions **des bas de soie rose tendre à coins verts ;** mais la voix de la tante, accompagnée du frémissement de la poêle, nous rappela soudain à la réalité. « Descendez vite ! » dit Sylvie, et quoi que je pusse dire, elle ne me permit pas de l'aider à se chausser.

Voici la façon dont j'ai traduit la page (et je souligne de nouveau en gras les points dignes de discussion) :

La seguii, salendo rapido la scala di legno che portava alla camera. – O beata giovinezza, o vecchiezza benedetta ! – chi avrebbe dunque

pensato a offuscare la purezza di un primo amore in quel santuario di ricordi fedeli? Il ritratto di un giovane del buon tempo antico sorrideva con gli occhi neri e la bocca rosea, in una cornice ovale dorata, appesa al capezzale del letto di campagna. Portava l'uniforme di guardiacaccia della casa dei Condé : il suo atteggiamento piuttosto marziale, il volto roseo e affabile, la fronte pura sotto i capelli incipriati, ravvivavano quel pastello, forse mediocre, con tutte le grazie della giovinezza e della semplicità. Qualche modesto artista invitato alle cacce principesche s'era ingegnato a ritrattarlo corne meglio poteva, insieme alla sua giovane sposa, che appariva in un altro medaglione, maliziosa e incantevole, **slanciata nel suo corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri,** col visetto proteso corne a provocare un uccellino che teneva sul dito. Ed era bene la stessa buona vecchia che stava cucinando laggiù, curva sul focolare. Il che mi faceva pensare alle fate dei Funamboli quando nascondono, sotto la loro maschera grinzosa, un volto seducente, che mostrano solo all'ultimo atto, all'apparire del tempio dell'Amore con il sole che ruota irradiando i suoi magici fuochi. « O cara zia, esclamai, corne eravate carina! – E io allora?» disse Sylvie, che era riuscita ad aprire l'agognato cassetto. **Vi aveva trovato una gran veste in taffettà fiammato, che cangiava colore a ogni fruscio delle sue pieghe.** « Voglio vedere se mi va bene, disse. Ah, avrò certo l'aspetto di una vecchia fata ! »

«La fata eternamente giovane delle leggende !... » mi dissi. – **E già Sylvie aveva slacciato il suo abito di cotonina sfilandolo sino ai piedi.** La veste sontuosa della vecchia zia si adattò perfettamente alla figura sottile di Sylvie, che mi chiese di allacciargliela. **« Oh, corne cadono male, le spalle senza sbuffo ! » E tuttavia la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude,** il seno risaltava nel casto corsetto dai tulle ingialliti, dai nastri sbiaditi, che aveva fasciato ben poche volte le grazie ormai svanite della zia. « Ma andiamo ! Non sapete allacciare una veste ? » mi diceva Sylvie. Sembrava la fidanzata di paese di

Greuze. « Ci vorrebbe della cipria, dissi. – La troveremo. » Curiosò di nuovo nei cassetti. Che meraviglie ! Corne tutto sapeva di buono, come brillava e gatteggiava di colori vivaci quella cianfrusaglia ! Due ventagli di madreperla un poco rovinati, delle scatole di porcellana dai motivi cinesi, una collana d'ambra e mille fronzoli, tra cui brillavano **due scarpini di lana bianca con fibbie incrostate di diamantini d'Irlanda.** « Voglio proprio metterli, disse Sylvie, se appena trovo le calze ricamate ! »
Un istante dopo srotolammo delle calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia, ma la voce della zia, accompagnata dallo sfrigolio della padella, ci ricondusse subito alla realtà. « Scendete subito ! » disse Sylvie, e per quanto insistessi, non mi permise di aiutarla a calzarsi.

Face à un tel texte, le traducteur devrait se comporter comme un metteur en scène qui transposerait le récit en film. Cependant, il ne peut utiliser ni images ni précisions minutieuses, et il doit respecter le rythme du récit, car s'arrêter sur les descriptions serait délétère.

Que signifie dire, dans un portrait, que la tante, jeune, *est élancée dans son corsage ouvert à échelle de rubans ?* Les différents traducteurs italiens choisissent entre *corpetto aperto sul davanti a nastri incrociati, corpetto dai nastri a zig-zag, corpetto aperto coi nastri incrociati sul davanti, camicetta aperta a scala di nastri, corpetto aperto a scala dei nastri, corsetto aperto sotto la scala dei nastri, corsetto aperto a nastri scalati, corpetto aperto in volantini di nastri, corsetto aperto scala di nastri, corpetto aperto ed allacciato dai nastri incrociati sul davanti* ; Halévy traduisait *attractive and lissom in her open corsage crossed with ribbons,* Aldington le rend par *slender in her open corset with its crossed ribbons* et Sieburth traduit *slender in her open bodice laced with ribbons.* Mais littéralement, il ne s'agit ni de chemisette ni de corset, et peut-être que même l'anglais *bodice* n'est pas totalement satisfaisant. En tout cas, la façon dont ce vêtement s'ouvre n'est pas claire et personne ne sait ce qu'est une échelle de rubans ou comment les rubans se croisent.

Or, un *corsage à échelle de rubans* est un corsage au décolleté très

échancré, au moins jusqu'au premier renflement des seins, qui se resserre en taille de guêpe grâce à une série de noeuds de grandeur décroissante. On le voit par exemple dans le portrait de Madame de Pompadour de Boucher. Ce corsage est très coquet et élégant, il dévoile avec générosité la poitrine et se resserre pour former une petite taille séduisante – et c'est cela qui compte. Donc, j'ai préféré parler d'un *corsetto dalla vasta scollatura serrato a vespa da grandi nastri* [un corsage au décolleté profond resserré en taille de guêpe par de grands rubans] (et que les rubans soient en échelle, cela devrait être suggéré par le fait que l'ouverture du corsage se resserre progressivement vers la taille).

L'un des points qui a embarrassé les traducteurs est cette *grande robe en taffetas flambé, qui criait du froissement de ses plis,* que les deux jeunes gens trouvent dans un tiroir. Sieburth parle de *a flowing gown of shot silk whose every fold rustled at her touch.* Tout d'abord, que signifie *flambé?* Il ne faut sûrement pas le traduire, *à l'instar de plusieurs traducteurs italiens,* par *squillante, luccicante, color bruciato ou même sciupato* (comme le fait un traducteur italien séduit par l'usage familier de *flambé,* pour indiquer *abîmé).* Une piste nous est donnée par le fait que, en français, il existe *flammé,* que les dictionnaires italiens traduisent tous par *fiammato,* terme technique indiquant un tissage à rayures vives, avec des bobines de couleurs différentes, si bien qu'une teinte s'estompe dans l'autre en créant un effet de flamme. S'il en est ainsi, ceux qui le définissent comme du taffetas changeant ont raison, et c'est là, me semble-t-il, la solution de Sieburth, vu que *shot* signifie aussi (employé pour un tissu) « *woven with threads of différent colors so as to appear iridescent* » (Webster). Hélas, la directrice du musée de la Mode de Paris, qui, de prime abord, aurait instinctivement opté pour *changeant,* a fait des vérifications et, à la fin, elle m'a informé que *flambé* signifie « orné de fleurs dont les teintes se fondent », en spécifiant que l'on emploierait l'expression pour un damas.

Un tissu damassé fait venir à l'esprit la jupe de Madame de Pompadour de Boucher avec le *corsage en échelle de rubans.* Mais si une grande dame de cour avait une jupe damassée, la tante de Sylvie se contentait de l'avoir en taffetas, fût-il *flambé.* Toute traduction qui ferait allusion à un tissu aux reflets damassés suggérerait plus qu'il n'en faut. Que faire? D'autant plus que ce taffetas ne se limite pas à to *rustle,* ainsi que le traduit Sieburth, mais (comme le dit Nerval) il *criait.* Dans la tentative de rendre ce « cri », les autres traducteurs italiens (dans un crescendo de décibels) disent que si sentiva

leggermente frusciare, frusciava con le sue pieghe, frusciava da ogni piega, era tutto frusciante nelle sue pieghe, faceva con le pieghe un gran fruscio, strideva dalle pieghe sgualcite, strideva frusciante dalle sue pieghe, faceva un gran chiasso con il fruscio delle sue pieghe, rumoreggiava allegramente nello scuotersi delle sue pieghe. Ce tissu, dans certaines traductions, susurre, dans d'autres, il fait trop de bruit. En outre, ce « cri » n'est pas seulement auditif, il est aussi visuel.

Impossible de servir au lecteur une entrée encyclopédique sur l'industrie textile. Ici, on parle de l'effet enthousiasmant que fait aux jeunes gens le jeu de nuances multiples, qui se libère du tissu, et la fraîcheur de ses plis. Je me suis décidé à entendre ce taffetas comme *flammé* plutôt que *flambé,* et j'ai employé le terme italien correspondant, qui d'un côté semble archaïque (et pour le moins mystérieux), et d'un autre est métaphorique, et transfère le « cri » sur les connotations visuelles et auditives de la flamme. Enfin, j'ai sauvé globalement l'effet changeant. Peut-être que le tissu était quelque chose de différent, mais j'espère que le lecteur le « voit » et le « touche » comme Sylvie et son compagnon, et qu'il saisit le charme de cette robe, en opposition à celle que Sylvie enlève presque d'un coup, molle et peu majestueuse.

En effet, Nerval parle de *robe d'indienne.* Le dictionnaire autorise la traduction *indiana* pour cette toile de coton imprimé. Beaucoup de traducteurs italiens parlent de *veste ou abito d'indiana,* mais je crains qu'ainsi le lecteur lexicalement démuni ne voie Sylvie comme une jeune Peau-rouge. Quelqu'un traduit *il vestitino di tela stampata* ou *la sua veste di tela indiana.* La paraphrase explicative est correcte, mais au détriment du rythme. Sylvie enlève sa robe d'un seul coup, et il faut respecter la vitesse de ce geste gracieux, innocent et provocateur à la fois. Sieburth traduit, très bien selon moi, *Sylvie had already underdone her calico dressing and let it slïp* to *her feet.* J'ai choisi le terme *cotonina,* qui signifie toile imprimée bon marché. Sylvie, après avoir enfilé la robe de sa tante, se lamente de ses *manches plates* et les traducteurs italiens choisissent en général maniche *lisce* ou *maniche piatte,* mais alors on ne comprend pas pourquoi le narrateur note par contraste combien ces *sabots garnis* mettent admirablement en valeur ses bras nus, ou, ainsi que traduit Sieburth, *the lace-trimmed puffs showed off her bare arms.* En somme, ces manches sont-elles unies ou bigarrées, longues ou courtes? Devant l'embarras produit par le texte, Sieburth renonce à parler de manches plates et fait dire à Sylvie, uniquement : *These sleeves are ridiculous.*

Le fait est que les manches plates (dites aussi manches à sabots ou sabots) étaient des manches courtes évasées, couvertes de rangées de dentelles, en usage au XVIII[e] siècle (certaines histoires du costume parlent de style Watteau), mais elles n'avaient pas les épaules gonflées comme le voulait la mode du XIX[e] siècle. Donc, Sylvie les trouve trop tombantes sur les épaules, parce qu'elles n'avaient pas le gonflant que nous appelons *sbuffo* ou *sboffo.* Pour faire comprendre au lecteur comment sont les manches, et de quoi Sylvie se lamente, je fais violence à la lettre du texte et je fais dire à la jeune fille : *Oh, come cadono male, le spalle senza sbuffo!* Aussitôt après, au lieu de tenter de traduire *sabots garnis de dentelles*, je dis *la corta merlettatura svasata di quelle maniche metteva mirabilmente in mostra le sue braccia nude.* Les lecteurs devraient « voir » ces manches style Watteau, et, en même temps, comprendre que Sylvie trouve la tenue démodée – et peut-être sourire sur son concept de modernité. Une autre façon de les faire se sentir dans un temps ancien.

Je ne vais pas continuer à raconter la façon dont j'ai traduit des termes qui, pour Nerval, devaient nous faire voir d'autres objets trouvés dans le tiroir. En tout cas, j'ai toujours évité une traduction littérale, et, sans perdre le rythme en décrivant trop ces objets, je faisais comprendre par un adjectif comment ils étaient. Je terminerai avec cette paire de bas, que Sylvie enfile à la fin, *des bas de soie rose tendre à coins verts.* Presque tous les traducteurs comprennent qu'il s'agit de bas roses avec la pointe et le talon verts, et j'ai même trouvé une édition illustrée du récit où le dessinateur (de notre siècle) les représente ainsi.

Mais Sylvie a dit qu'elle cherchait (et avait trouvé) des bas brodés, donc des bas brodés de soie et non des bas de laine en patchwork. L'édition Pléiade des œuvres complètes de Nerval propose une note (indispensable pour le lecteur français d'aujourd'hui) selon laquelle les coins sont « des ornements en pointe à la partie inférieure des bas », et je crois que cela renvoie à des décorations latérales, de la cheville à la moitié du genou, parfois brodées en épine, qu'on appelle en italien *freccia* ou *baghetta.* Toujours d'après le musée de la Mode, on me dit que « les coins sont des ornements – souvent des fils tirés comme les jours des draps – à la cheville, parfois agrémentés de fils de couleurs différentes ». Il me semble que Sieburth a compris quelque chose de ce genre, puisqu'il parle de *pale pink stockings with green figure-work about the ankles.* Pour éviter d'exhiber ce que j'avais appris sur ces coins verts, et de faire concurrence à une revue pour brodeuses, il m'a paru approprié de parler simplement de *calze di un color rosa tenero, trapunte di verde alla caviglia.*

Je pense que c'est suffisant pour faire apparaître aux yeux du lecteur la nature de cette émouvante horreur.

8.3 Ekphrasis

A propos de la façon dont un texte verbal fait voir quelque chose, on ne peut ignorer le problème de l'ekphrasis, ou description d'une œuvre visuelle, qu'il s'agisse d'un tableau ou d'une sculpture. On débat en général sur l'acceptabilité du type opposé de traduction intersémiotique, c'est-à-dire d'un texte écrit en texte visuel (de livre à film, de livre à BD, etc.). Avec l'ekphrasis, on traduit un texte visuel en texte écrit. L'exercice jouissait d'un grand prestige dans l'Antiquité, et très souvent, les informations que nous avons sur des œuvres disparues proviennent des ekphrasis passées. Les *Imagines* de Philostrate et les *Descriptiones* de Callistrate[4] en sont des exemples insignes. Aujourd'hui, on ne pratique plus l'ekphrasis comme exercice rhétorique mais comme instrument qui, pour ainsi dire, attire l'attention non sur lui-même en tant que dispositif verbal, mais sur l'image qu'il évoque. En ce sens, les analyses minutieuses de tableaux faites par des critiques d'art sont d'excellents exemples d'ekphrasis, et l'une des plus magistrales est la description des *Ménines* de Velàzquez qui ouvre *Les mots et les choses* de Foucault.

En fait, à bien lire certains poètes ou narrateurs, on découvrirait que leur texte naît comme description d'un tableau; toutefois, quand cela se produit, l'auteur cache ses sources, ne cherchant pas à la rendre évidente – tan-dis que l'ekphrasis en tant qu'exercice rhétorique demande à être reconnue comme telle. Je distinguerai donc entre ekphrasis classique (évidente) et ekphrasis *occulte.*

Si l'ekphrasis évidente entendait être jugée comme traduction verbale d'une œuvre visuelle déjà connue (ou que l'on voulait faire connaître), l'ekphrasis occulte, elle, se présente comme un dispositif verbal destiné à évoquer dans l'esprit du lecteur une vision, la plus précise possible. Il suffit de penser aux descriptions proustiennes des tableaux d'Elstir pour voir comment l'auteur, en feignant de décrire l'œuvre d'un peintre imaginaire, s'inspirait en fait de l'œuvre (des œuvres) de peintres de son temps.

Dans mes romans, je me suis délecté à faire de nombreuses ekphrasis

occultes. Les descriptions des deux portails (Moissac et Vézelay) sont des ekphrasis, de même que diverses pages de codes enluminés dans *Le Nom de la rose;* ekphrasis encore la description de l'entrée du Conservatoire des Arts et Métiers qu'on trouve dans le *Pendule* (à tel point que, et j'en suis flatté, maintenant que le décor a été hélas modernisé, on pourra à l'avenir utiliser mon texte pour établir combien elle était séduisante et inquiétante auparavant).

Je voudrais considérer deux ekphrasis occultes de *L'Ile du jour d'avant*, tirées l'une de Georges de La Tour et l'autre de Vermeer. En écrivant, je m'inspirais du tableau et m'ingéniais à le décrire de la manière la plus vive possible, mais sans présenter l'exercice comme une ekphrasis, au contraire, j'invitais le lecteur à croire que je décrivais une scène réelle. Cela me permettait des petites libertés, ajoutant ou modifiant certains détails. Toutefois, j'espérais aussi la réaction d'un lecteur cultivé, apte à reconnaître la peinture inspiratrice, et à apprécier le fait que mes ekphrasis étaient celles d'œuvres d'art de la période que j'évoquais, et que cet exercice n'était donc pas une pure rhétorique, mais un *ameublement philologique.*

En général, je signale ces sources à mes traducteurs, mais je ne prétends pas qu'ils traduisent en regardant l'œuvre inspiratrice. Si ma description est bonne, elle devrait fonctionner même en traduction. Toutefois, comme je le disais, dans une ekphrasis occulte, on part du double principe que (i) si le lecteur naïf ne connaît pas l'œuvre visuelle dont s'inspire l'auteur, il doit pouvoir en quelque sorte la découvrir en imagination, comme s'il la voyait pour la première fois ; mais aussi que (ii) si le lecteur cultivé a déjà vu l'œuvre visuelle inspiratrice, le discours verbal doit être en mesure de la lui faire reconnaître.

Voyons maintenant cette image du chapitre 31, inspirée de Georges de La Tour :

Roberto ora vedeva Ferrante seduto nel buio davanti allo specchio che, per chi vi stava a lato, rifletteva solo la candela posta di fronte. A contemplare due luminelli, l'uno scimmia dell'altro, l'occhio si fissa, la mente ne è infatuata, sorgono visioni. Spostando di poco il capo Ferrante vedeva Lilia, il viso di cera vergine, cosi madido di luce da assorbire ogni altro raggio, e da lasciarle fluire i capelli biondi corne una massa scura raccolta a fuso dietro le spalle, il petto appena visibile sotto una leggera veste a mezzo scollo...

Voyons comment l'ekphrasis reste vive dans les traductions et je ne cite que celles de Schifano et de Weaver :

Roberto voyait maintenant Ferrante assis dans l'obscurité devant le miroir qui, vu de côté, reflétait seulement la chandelle placée en face. A contempler deux lumignons, l'un singe de l'autre, l'œil se fixe, l'esprit s'en engoue, surgissent des visions. En déplaçant à peine la tête, Ferrante voyait Lilia, le minois de cire vierge, si moite de lumière qu'il en absorbe tout autre rayon, et laisse fluer ses cheveux blonds telle une masse sombre recueillie en fuseau entre ses épaules, la poitrine à peine visible sous une légère robe à demi échancrée.
Roberto now saw Ferrante in the darkness at the mirror that reflected only the candie set before it. Contemplating two little flames, one aping the other, the eye stares, the mind is infatuated, visions rise. Shifting his head slightly, Ferrante sees Lilia, her face of virgin wax, so bathed in light that it absorbs every other ray and causes her blond hair to flow like a dark mass wound in a spindle behind her back, her bosom just visible beneath a delicate dress, its neck cut low.

Voyons maintenant la description de cette figure féminine, au chapitre 12, inspirée de Vermeer :

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla fmestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa monferrina, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno, posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra.

Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento (....) Roberto ne vedeva il labbro, ombreggiato da una calugine bionda. A un tratto ella aveva levato una mano più luminosa ancor del viso, per portare alla bocca un filo scuro : lo aveva introdotto tra le labbra rosse scoprendo i denti bianchi e lo aveva reciso di un sol colpo, con mossa di fiera gentile, sorridendo lieta della sua mansueta crudeItà.

Les diverses traductions sur lesquelles je peux porter un jugement permettent à qui ne connaît pas le tableau de Vermeer de bien visualiser l'image. Mais je voudrais m'arrêter, peut-être avec une excessive tatillonnerie, sur mon expression *fatta chiara da una lampada*.

Weaver traduit que la jeune fille était *in the light of an unseen lamp*, Schifano qu'elle était *éclairée par une lampe invisible*, Lozano traduit par *aclarata por una lámpara*, Kroeber par *das Gesischt im Schein einer Lampe*. Comme belle description, cela suffit largement, mais pour une ekphrasis, je me sens un peu plus exigeant : dire qu'on est éclairé par une lampe, ce n'est pas pareil que dire que la jeune fille est *fatta chiara* [faite claire] par la lampe. Mon expression transfère la source de lumière de la lampe au visage, elle rend le visage source active de lumière et non réceptacle passif. Et cela devrait être une suggestion pour le lecteur cultivé qui sait combien, dans la peinture du XVII[e] siècle, la lumière émane souvent du visage, des mains, des doigts, comme si les corps devenaient *allumés*.

Pourquoi tant insister sur la façon de rendre perceptible au lecteur la citation visuelle? Parce que cela concerne la question du dialogisme, de l'ironie et des échos intertextuels.

1 Grâce aussi aux suggestions de Magli (2000) et Parret (2000).

2 « Les sémaphores sous la pluie » in Eco (2002).

3 Traduction française Elizabeth Gille, *Flatland*, Paris, Denoël, 1968.

4 Philostratus, *Imagines*, The Loeb Classical Library, London : Heineman et Cambridge : Harvard U.P. 1969.

9

FAIRE SENTIR LE RENVOI INTERTEXTUEL

Selon certains auteurs, la citation intertextuelle, c'est-à-dire le fait d'émailler un récit ou une poésie de renvois à des œuvres et situations littéraires (ou artistiques en général), est constitutive de l'art dit postmoderne, et en particulier de ce que Linda Hutcheon (1988, §7) a appelé la *métafiction*.

Que les textes dialoguent entre eux, que chaque œuvre porte en elle l'influence des prédécesseurs (et l'angoisse qui en dérive), c'est, je dirais, une constante de la littérature et de l'art. Ce dont je parle est en revanche une stratégie précise par laquelle l'auteur fait des allusions *non explicites* à des œuvres précédentes, en acceptant une double lecture : (i) le lecteur naïf, qui ne reconnaît pas la citation, suit quand même le déroulement du discours et de l'intrigue comme si tout était nouveau et inattendu (donc, si on lui dit qu'un personnage transperce une tapisserie en s'écriant *un rat!*, il peut, même sans avoir identifié le renvoi shakespearien, jouir d'une situation dramatique et exceptionnelle); (ii) le lecteur cultivé et compétent reconnaît le renvoi, et le sent comme une citation malicieuse[1].

En ce cas, les théoriciens du postmoderne parlent d'*ironie hypertextuelle*, suscitant des objections chez les experts en rhétorique, car, à proprement parler, on a ironie quand on dit avec malice le contraire de ce que le destinataire croit ou sait être vrai. Mais chez les Anglo-Saxons, une expression comme « ironically » est employée en un sens plus ample que chez nous, par exemple pour dire « paradoxalement » ou « de manière inattendue, contre toute attente », comme quand on dit qu'un voyage de noces sur le *Titanic* devait se transformer « ironically » en funérailles (d'ailleurs, nous parlons nous aussi d'ironie du sort).

Je dirais que quand un texte en cite un autre sans le donner à voir, nous avons une sorte de clin d'œil à l'éventuel lecteur compétent, un parler « tongue-in-cheek ». Et si ironie il y a, ce n'est pas parce qu'on veut entendre le contraire de ce que l'on dit, mais le contraire de ce que le texte cité implicitement disait. C'est ce qui se passe quand, dans le nouveau contexte où

elles sont insérées, la situation ou la phrase changent de sens : on a un saut de registre, une stratégie d'abaissement, comme si *un rat!* était prononcé par un héros indécis qui, après avoir prononcé un monologue sur le sens de la vie, s'enfuyait de scène en voyant une souris sortir de derrière une tenture.

Ces précisions étant apportées, si dans les pages qui suivent, je parle parfois pour ces phénomènes d'*ironie intertextuelle*, ce sera pour m'en tenir à l'usage courant.

Cela dit, ces réflexions sur l'impropriété du terme ironie intertextuelle ne nous dispensent pas de considérations rhétorico-sémiotiques. Il arrive que l'allusion intertextuelle soit si imperceptible que, si attitude malicieuse il y a, elle est du côté de l'auteur empirique; en revanche, le texte, en soi, ne fait rien pour qu'elle soit saisie (même s'il en appelle à la malice du lecteur modèle, qui devrait savoir identifier le renvoi à un lieu topique de la littérature précédente). Cela concerne la traduction, où le traducteur devrait faire de son mieux pour exprimer ce que le texte source dit, sans avoir à tenir compte des intentions de l'auteur empirique, lequel pourrait d'ailleurs être mort depuis des siècles.

Considérons deux cas. Dans le premier, le renvoi est textuellement transparent, comme si dans une histoire où une guêpe voudrait être une abeille, elle se demandait to *bee or not to bee*.

Dans le second cas, le renvoi n'est pas transparent ou n'est pas transparent pour la culture du traducteur. Très récemment, une de mes traductrices en une langue très marginale, où les chefs-d'œuvre de la littérature contemporaine n'ont pas été traduits, me demandait ce qu'étaient les femmes qui vont et viennent dans la pièce en parlant de Michel-Ange, sans saisir le renvoi à Eliot. Mais il arrive que le traducteur en une langue très répandue ne saisisse pas le renvoi italien au très célèbre distique de Montale : *meriggiare pallido e assorto presso un rovente muro d'orto* (et ce sont bien sûr les cas déjà cités où l'auteur invite le traducteur à chercher un renvoi équivalent dans sa propre littérature). Quoi qu'il en soit, si les traducteurs ne captent pas le renvoi et si c'est l'auteur qui les invite à le souligner, alors on pourrait dire que (i) soit l'auteur considère que certains lecteurs peuvent être plus compétents que les traducteurs, et invite ces derniers à les orienter de manière exacte, (ii) soit l'auteur joue une partie désespérée, où le texte est plus obtus que lui, et on ne voit pas pourquoi ses chers traducteurs ne le contenteraient pas, en lui laissant l'illusion qu'au moins un lecteur sur un million est prêt à saisir son clin d'œil.

Voilà ce dont j'entends débattre dans les pages qui suivent sur la traduction des ironies intertextuelles.

Une oeuvre peut abonder en citations de textes d'autrui sans pour autant être un exemple de ce que l'on appelle *ironie intertextuelle ou renvoi intertextuel*. *The Waste Land* d'Eliot nécessite des pages entières de notes pour identifier ses renvois aux trésors de la littérature, mais Eliot a placé les notes comme partie intégrante de son œuvre, car il lui était difficile de faire l'hypothèse d'un lecteur naïf qui ne saisirait pas toutes les références. Ou alors, les lecteurs incultes peuvent apprécier le texte pour le rythme, le son, pour ce qu'il y a de mystérieux dans ce qu'évoquent des noms comme Stetson, Madame Sosostris, Philomela, ou des citations en allemand ou en français, mais ils jouissent du texte comme quelqu'un qui écouterait à une porte entrouverte, et ne saisirait qu'une partie d'une révélation prometteuse.

Le renvoi ironique de l'intertextualité n'a rien à voir avec le fait qu'un texte peut offrir, non pas deux mais quatre niveaux de lecture, à savoir les niveaux littéral, moral, allégorique et anagogique, ainsi que nous l'enseigne l'herméneutique biblique. Certains textes ont un double niveau de sens, il suffit de penser au sens moral des paraboles évangéliques ou des fables : un lecteur naïf peut entendre la fable du loup et de l'agneau de Phèdre comme le compte rendu d'une dispute entre animaux, mais il serait très difficile de ne pas saisir entre les lignes une leçon de caractère universel, et qui n'en serait vraiment pas capable perdrait le sens le plus important de l'apologue.

Les cas de renvoi intertextuel sont très différents, et c'est en quoi ils caractérisent une littérature qui, bien que savante, obtient aussi un succès populaire : on peut lire le texte naïvement, sans saisir les renvois intertextuels, ou bien dans la pleine conscience de – et avec le goût de la chasse à – ces renvois.

Pour prendre un exemple limite, supposons que nous ayons à lire le *Don Quichotte* réécrit par Pierre Ménard. Comme l'imagine Borges, Ménard réinvente mot pour mot le texte de Cervantès, mais seul le lecteur averti peut comprendre que les expressions de Ménard, écrites aujourd'hui, acquièrent un sens différent de celui qu'elles avaient au XVII^{e} siècle, et c'est de cette seule façon que jaillit l'ironie du texte ménardien. Toutefois, qui n'aurait jamais entendu parler de Cervantès apprécierait une histoire passionnante, des

aventures héroïcomiques dont la saveur survit à la langue pas très moderne dans laquelle elles sont écrites.

Que devrait faire un traducteur, dans l'étrange éventualité où il devrait traduire le *Don Quichotte* de Ménard en n'importe quelle autre langue? Paradoxe pour paradoxe, il devrait identifier dans sa langue la version la plus connue du roman de Cervantès et la copier mot pour mot.

Ainsi, la pratique de la traduction offre une bonne pierre de touche pour reconnaître la présence de renvoi intertextuel dans un texte : il existe quand le traducteur se sent obligé de rendre perceptible, dans sa propre langue, la source du texte original.

Rappelons ce qui s'était passé quand Diotallevi mentionne la haie de Leopardi. Les traducteurs devaient identifier une citation intertextuelle et savoir comment la rendre évidente à leurs lecteurs (ici, en changeant carrément la source). Sinon, le renvoi intertextuel aurait été perdu. Un tel engagement ne concerne pas les traducteurs de Phèdre, lesquels doivent traduire (éventuellement à la lettre) l'histoire, et c'est au lecteur qu'il appartiendra de saisir ou non son sens moral.

9.1 Suggérer l'intertexte au traducteur En tant qu'auteur de romans qui jouent beaucoup sur les échos intertextuels, je suis toujours ravi que le lecteur saisisse le renvoi, le clin d'œil; mais au-delà de l'intervention de l'auteur empirique, quiconque a saisi, mettons, dans *L'Ile du jour d'avant* des clins d'œil à *L'Ile mystérieuse* de Verne (par exemple la question initiale de savoir s'il s'agit d'une île ou d'un continent) doit désirer que d'autres lecteurs voient aussi ce clin d'œil du texte. Ici, le traducteur doit comprendre que, en évoquant l'alternative « île ou continent », je cite la question contenue dans le titre-sommaire du chapitre 9de *L'Ile mystérieuse* : il devrait donc reprendre les termes utilisés par la traduction vernienne dans sa langue. Quant au lecteur qui ne capte pas le renvoi, il sera quand même satisfait de savoir qu'un naufragé se pose une question si dramatique.

Cela dit, il faut informer le plus possible ses traducteurs sur les allusions qui, pour une raison ou pour une autre, risqueraient de leur échapper; aussi, je leur envoie en général des pages entières de notes qui explicitent les références. Mieux, quand cela m'est possible, je leur suggère la façon dont on

peut les rendre dans leur langue. Le problème s'est posé de manière pressante pour *Le Pendule de Foucault*, où la question du renvoi intertextuel se pose au carré, puisque je fais des citations occultes comme auteur, mais que les trois personnages Belbo, Casaubon et Diotallevi, eux aussi, en font sans arrêt, avec des intentions explicitement ironiques et bien plus évidentes.

Par exemple, au chapitre 11, l'un des files écrits à l'ordinateur par Jacopo Belbo (qui construit des mondes imaginaires, amplement intertextuels, pour dépasser son complexe de rédacteur éditorial incapable de voir la vie sinon par littérature interposée, à l'instar de Diotallevi) est consacré à un personnage qui, en italien, s'appelle Jim della Canapa, et qui vit un collage de stéréotypes aventureux (où se mêlent allègrement des noms de lieux de Polynésie, des mers de la Sonde et d'autres régions du monde où la littérature a situé des aventures de passion et de mort sous les palmiers). Mon instruction aux traducteurs disait que Jim della Canapa devait avoir un nom qui évoquait les mers du Sud et autres paradis (ou enfers) littéraires, mais qu'il n'était pas sûr que le nom italien puisse être traduit littéralement (et en anglais, il me semblait que *Hemp Jim* sonnait mal). Le problème n'était pas de se référer au chanvre [*canapa*], Jim pouvait aussi bien vendre, au lieu du chanvre, des noix de coco et s'appeler Coconut Jim. Ou alors Jim des Sept Mers. Il fallait montrer que le personnage était un mélange entre Lord Jim, Corto Maltese, Gauguin, Stevenson et Sanders of the River.

Et *Jim della Canapa* est devenu *Jim de la Papaye* en français, *Seven Seas Jim* en anglais, *Jim el del Cáñam* en espagnol, *O Tzim tes kànnabes* en grec, et, avec un très beau renvoi à Kurt Weill, *Surabaya-Jim* en allemand.

Au chapitre 22, un commissaire de police dit *La vita non è semplice come nei libri gialli* et Belbo répond *Lo supponevo.* J'ai précisé aux traducteurs que cette expression était caractéristique d'un personnage de BD italienne (reconnaissable par les lecteurs de ma génération, et peut-être par les plus cultivés de la génération suivante), le policier Cip de Jacovitti, qui faisait cette réponse quand on lui révélait une évidence. Belbo cite Jacovitti. Je suggérai au traducteur anglais qu'il pouvait changer de référence et lui faire dire *Elementary, my dear Watson.* J'ignore pourquoi Bill Weaver n'a pas accepté la suggestion (peut-être trouvait-il la référence holmesienne trop éculée) et il se limite à *I* guess not. J'ai beau chercher, je ne trouve aucune référence à la littérature anglaise ou américaine, mais sans doute est-ce de ma faute.

Dans *L'Ile du jour d'avant,* les chapitres ont un titre qui suggère vaguement

ce qu'il s'y produit. En réalité, je me suis amusé à donner à chacun le titre d'un livre du XVII[e] siècle. Cela fut un tour de force, très peu rentable, car le jeu n'a été compris que par les spécialistes de cette période (et encore, pas par tous), et surtout par des libraires antiquaires et bibliophiles. Moi, cela me suffisait et j'étais content malgré tout : parfois, je me demande si je n'écris pas des romans uniquement pour me permettre ces références compréhensibles de moi seul, mais je me sens comme un peintre qui représenterait un tissu damassé et qui, entre les volutes, les fleurs et les corymbes, tracerait – presque invisibles – les initiales de son aimée. Peu importe si même elle ne les identifie pas, les actes d'amour sont gratuits.

Cela dit, je voulais que les traducteurs rendent le jeu reconnaissable dans les différentes langues. Pour certaines œuvres, j'avais le titre original et celui de quelques traductions. Par exemple, *La dottrina curiosa dei begli spiriti di quel tempo* devient automatiquement en français *La doctrine curieuse des beaux esprits de ce temps*, puisque c'est ainsi que l'avait intitulé Garasse, et même chose pour *L'Arte di Prudenza*, qui est l'*Oraculo Manual y Arte de Prudencia* de Gracián. Pour *Curiosità inaudite* de Gaffarel, j'avais le titre original français, *Curiositez inouyes*, et celui de la première traduction anglaise, *Unheard-of Curiosities.*

Dans d'autres cas, j'ai profité de mes connaissances bibliophiliques, et des catalogues dont je disposais, pour suggérer des titres d'autres livres sur des sujets analogues. Ainsi, pour *La Desiderata Scienza delle Longitudini* (qui renvoie à un livre en latin de Morin *Longitudinum Optata Scientia)*, j'ai suggéré qu'on pouvait recourir, en anglais, au titre d'une œuvre de Dam*pier*, *A New Voyage Round the World* et, en espagnol, emprunter au *Dialogo de los perros* de Cervantès une allusion à la recherche du *Punto Fijo.*

J'avais un beau titre italien (d'un certain Rosa), *La Nautica Rilucente*, et je savais qu'il était presque inconnu et difficile à traduire. J'ai suggéré comme alternatives : *Arte del Navegar* (de Medina), *General and Rare Memorial Pertaining to the Perfect of Art of Navigation* (de John Dee) et en allemand, évidemment, *Narrenschiff.* Pour *Diverse e artificiose Macchine* de Ramelli, j'ai signalé une traduction allemande de 1620, et pour le français, j'ai proposé en échange le *Théâtre des Instruments Mathématiques* et *Méchaniques* de Besson. Pour le *Teatro d'Imprese* de Ferro, j'avais comme alternatives de nombreux livres d'emblématique, et j'ai proposé *Philosophie des images énigmatiques, Empresas Morales, Declaración magistral sobre los emblemas,*

Delights for the *Ingenious, A Collection of Emblems, Emblematisches Lust Cabinet, Emblematische Schatz-Kammer*.

Pour la *Consolazione dei Naviganti,* qui est la *Conso*latio *Navigantium* de Glauber, j'ai cité la traduction française *La Consolation des navigants* et, pour les autres langues, des titres tout aussi fascinants comme *Joyfull Newes out of the Newfound Worlde, A Collection of Original Voyages, Relation de divers Voyages Curieux, Nueva descripción de la tierra.*

Par ailleurs, dans ce chapitre, j'ai signalé que la description de l'antre de l'eunuque avec les différentes substances naturelles cite en partie la *Celestina* de De Rojas, acte I. Je pouvais espérer que le renvoi vaudrait pour le lecteur espagnol, et, quant aux autres, tant pis pour eux, ils ne se trouveraient pas dans une situation plus opaque que celle du lecteur italien.

Une autre de mes instructions fut celle-ci : « Dans tout le voyage de l'Amarilli, il y a des références à des îles et des personnages célèbres. Je vous les communique pour que vous ne ratiez pas les allusions, même si, de fait, elles ne doivent pas être aussi explicites. Mas Afuera est l'île de l'archipel Juan Fernandez où fait naufrage Robinson Crusoé (le personnage historique, c'est-à-dire Selkirck). Le Chevalier de Malte à la boucle d'oreille renvoie à Corto Maltese, qui cherchait Escondida. L'île sans nom où ils arrivent après les Galapagos est Pitcairn, et le chevalier évoque la mutinerie du *Bounty*. L'île suivante est celle de Gauguin. Quand le chevalier arrive sur une île où il raconte des histoires et où on l'appelle Tusitala, il y a une allusion claire à R. L. Stevenson. Quand le chevalier propose à Roberto de se laisser noyer en mer, cela renvoie au suicide de Martin Eden. La phrase de Roberto, *ma appena lo sapessimo, cesseremmo di saperlo* rappelle la dernière phrase du roman homonyme de Jack London (*and* at the instant *he knew, he* ceased to *know*). » Bien entendu, Weaver a vu le renvoi et a traduit *Yes, but at the instant we knew it, we would cease to know.*

9.2 Difficultés Voici toutefois un cas où les traducteurs (par ma faute) ont perdu le renvoi intertextuel, par respect de la lettre de l'original. Dans *Le Pendule de Foucault,* Jacopo Belbo écrit, dans une de ses rêveries onirico-informatiques :

Corne colpire quell'ultimo nemico? Mi sovviene l'intuizione inattesa, che solo sa nutrire colui per cui l'animo umano, da secoli, non ha penetrali inviolati.

– Guardami, dico, anch'io sono una Tigre.

La phrase sert à connoter le goût du personnage pour l'univers du feuilleton. La référence, évidente pour le lecteur italien, renvoie à Salgari. Il s'agit du défi lancé par Sandokan, le Tigre de Malaisie, quand il affronte un tigre indien. La traduction anglaise littérale donne :

How to strike this last enemy? To my aid cornes an unexpected intuition... an intuition that can come only to one for whom the human soul, for centuries, has kept no inviolable secret place.
" Look at me, " I say. " I, too, am a Tiger. "

Les autres traducteurs ont fait pareil *(Regarde-moi, moi aussi je suis un Tigre; Auch ich bin ein Tiger).* Aucun n'a saisi l'allusion (vraiment très « nationale » et générationnelle) et j'ai oublié de la leur signaler. Puisque l'effet que le texte entendait créer était de montrer que Belbo cherchait dans le roman-feuilleton du XIX[e] des caricatures de sa propre Volonté de Puissance, on aurait pu trouver quelque chose d'analogue dans les diverses littératures. En français, cela ne m'aurait pas déplu d'avoir *Regarde-moi, je suis Edmond Dantès !*

Toutefois, quand un texte enclenche le mécanisme du renvoi intertextuel, il doit s'attendre à ce que l'éventuelle double lecture dépende de l'ampleur de l'encyclopédie du lecteur, ampleur qui varie selon les cas.

Il est difficile de résister à la fascination des mises en rapport, même si certaines sont totalement fortuites. Linda Hutcheon (1998 : 166) trouve page 378 de l'édition américaine du *Pendule : The Rule is simple :* sus*pect, only suspect*, et elle y voit un renvoi intertextuel à *Connect, only connect* de E. M. Forster. Pointue comme elle est, elle a la prudence de dire que cet « ironie play » se fait en anglais; en effet, le texte italien (et j'ignore si elle l'avait à l'esprit quand elle écrivait) ne contient pas ce renvoi intertextuel car il dit *sospettare, sospettare sempre.* La référence, sûrement consciente, a été introduite par le traducteur, Bill Weaver. Rien à dire, le texte anglais contient la référence, ce qui signifie que la traduction peut altérer le jeu de l'ironie

intertextuelle, mais qu'elle peut aussi l'enrichir.

Dans une page du chapitre 30 du *Pendule,* où les protagonistes imaginent que même l'histoire que racontent les Evangiles est le produit d'une invention comme celle du Plan qu'ils sont en train d'élaborer, Casaubon (pensant qu'un évangile faux est un évangile apocryphe) commente : *Toi, apocryphe lecteur, mon semblable, mon frère.* Je me serais sans doute contenté du rapport intertextuel à Baudelaire, mais Linda Hutcheon (1998 : 168) définit ce syntagme comme « parody of Baudelaire by Eliot » (en effet, rappelez-vous, Eliot cite ce vers de Baudelaire dans *The Waste Land),* et, bien sûr, la chose devient ainsi beaucoup plus savoureuse. En tout cas, si Linda Hutcheon avait dû traduire mon livre, son interprétation très subtile ne lui aurait pas posé de problèmes supplémentaires (évidemment, il aurait été obligatoire, comme l'ont fait en général les traducteurs, de garder la citation en français). Sa suggestion soulève toutefois une question intéressante quant à l'ironie intertextuelle. Diviserons-nous les lecteurs entre ceux qui arrivent jusqu'à Baudelaire et ceux qui parviennent jusqu'à Eliot? Et si un lecteur décelait l'hypocrite lecteur d'Eliot, s'en souvenait mais sans savoir qu'Eliot citait Baudelaire? Devrons-nous juger illégitime son appartenance au club de l' intertextualité ?

Dans *L'Ile du jour d'avant,* il y a quelques coups de théâtre nettement dumasiens, et la citation est parfois littérale, mais le lecteur qui ne saisit pas le renvoi peut s'amuser, fût-ce naïvement, du coup de théâtre. Au chapitre 17, quand Mazarin prend congé de Robert de la Grive après lui avoir confié une mission d'espionnage, il est dit :

> Piegô un ginocchio e disse : « Eminenza, sono vostro. » O almeno vorrei, visto che non mi pare costumato fargli dare un salvacondotto che reciti : « C'est par mon ordre et pour le bien de l'Etat que le porteur du présent a fait ce qu'il a fait. »

Ici, le jeu textuel est double. D'un côté, il y a l'intrusion du Narrateur qui, à la première personne, s'excuse de ne pas avoir cédé à la tentation feuilletonesque de répéter un épisode célèbre (bel exemple de prétérition, car, en disant qu'il ne cite pas, en fait le Narrateur cite) ; de l'autre, il y a la citation littérale du texte du sauf-conduit que, dans *Les Trois Mousquetaires,* Richelieu donne à Milady, et qui, à la fin, est montré par d'Artagnan. Ici, le lecteur naïf semble livré à lui-même : s'il ne connaît pas le français, il ne comprend pas de quoi parle le sauf-conduit, et en tout cas, il ne devrait pas comprendre pourquoi le narrateur éprouve le besoin de lui dire que Mazarin

n'a pas fait une chose qu'il n'avait aucune raison d'attendre de lui. Mais comme le texte du sauf-conduit se présente dans une autre langue, il est amené au moins à se douter qu'il s'agit d'une citation. Bill Weaver a donc bien fait de laisser la citation en français. Il a respecté le renvoi intertextuel, fût-ce au détriment de la compréhensibilité (comme je l'avais du reste fait moi-même).

Notons que les traducteurs slovaque, finlandais, suédois, roumain, tchèque, serbe, polonais, turc, espagnol, portugais (dans les deux versions, portugaise et brésilienne), catalan, danois, hollandais, lituanien, norvégien et grec ont fait un choix identique à celui de Weaver. Pour l'allemand et le hongrois, je dirais que les traducteurs étaient sûrs que le texte serait reconnu car les traductions de Dumas circulent dans leur pays et sont connues. Les traducteurs japonais et chinois n'espéraient pas que leurs lecteurs saisissent une allusion si éloignée de leurs connaissances (et peut-être était-il embarrassant d'insérer une citation en caractères latins). Mais le problème de l'alphabet semble secondaire, sinon le grec et le serbe n'auraient pas eu recours à la citation originale. Donc, il s'agit de décisions pour moi impondérables, où le traducteur a *négocié* la question de savoir s'il lui convenait de sacrifier un renvoi intertextuel pour favoriser la compréhensibilité ou sacrifier la compréhensibilité pour mettre en évidence le renvoi intertextuel.

Ne pas comprendre un renvoi cultivé et ironique signifie appauvrir le texte source. Y ajouter un renvoi peut vouloir dire trop enrichir. L'idéal d'une traduction serait de rendre dans une autre langue rien de moins mais aussi rien de plus que ce qu'insinue le texte source. Ce n'est pas un mince problème, et nous nous en apercevrons en parlant de ce que l'on a appelé la traduction intersémiotique[2].

1 J'ai déjà traité ce thème dans l'essai « Ironie intertextuelle et niveaux de lecture » *(in* Eco 2002). Je n'en reprends ici que les points importants pour le problème de la traduction.

2 Un problème intéressant pour le traducteur est aussi celui de la citation non « ironique » mais non explicite pour autant, où l'emprunt et la recontextualisation peuvent changer le sens de l'original. Cf., pour ce geste interprétatif qui apparaît comme une opération d'*editing*, La Matina (2001, § 4). D'autre part, un problème analogue s'est posé pour la traduction de l'incipit du *Nom de la rose*, et j'en parle au paragraphe 10.7.

10

INTERPRÉTER N'EST PAS TRADUIRE

Dans son essai sur les aspects linguistiques de la traduction, Jakobson (1959) avait suggéré qu'il y avait trois types de traduction : *intralinguale, interlinguale* et *intersémiotique* . On a une traduction interlinguale quand on traduit un texte d'une langue à l'autre, c'est-à-dire quand on a « une interprétation de signes linguistiques au moyen de signes linguistiques d'une autre langue » (et ce serait la traduction proprement dite). On a une traduction intersémiotique (et c'était là le trait le plus novateur de sa proposition) quand on a « une interprétation de signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques », c'est-à-dire quand on « traduit » un roman en film, ou une fable en ballet. Notons que Jakobson proposait d'appeler aussi cette traduction *transmutation*, et ce terme donne à réfléchir – j'y reviendrai. Mais avant, Jakobson citait la traduction intralinguale ou *reformulation* (*rewording*), qui serait une « interprétation des signes linguistiques au moyen d'autres signes de la même langue ».

Cette triple subdivision ouvre la voie à beaucoup d'autres distinctions. De même qu'il existe la reformulation à l'intérieur d'une même langue, de même il existe des formes de reformulation (et *rewording* serait une métaphore) à l'intérieur d'autres systèmes sémiotiques, par exemple quand on transpose la tonalité d'une composition musicale. En parlant de transmutation, Jakobson pensait à la version d'un texte verbal dans d'autres systèmes sémiotiques (toujours dans Jakobson 1960, les exemples proposés sont la traduction des *Hauts de Hurlevent* en film, d'une légende médiévale en fresque, de *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé en ballet, et même de L'*Odyssée* en bandes dessinées); mais il ne prenait pas en considération les transmutations entre systèmes autres que la langue verbale, comme, par exemple, la version en ballet de *L'Après-Midi d'un Faune* de Debussy, l'interprétation de tableaux d'une exposition au moyen de la composition musicale *Tableaux d'une exposition*, ou même la version d'une peinture en mots (ekphrasis).

Toutefois, le problème le plus important est autre. Jakobson utilisait à chaque fois, pour définir les trois types de traduction, le mot *interprétation*, et il ne pouvait pas en aller différemment pour un linguiste qui, tout en se situant dans la tradition structuraliste, avait le premier découvert la fécondité des concepts peircéens. Sa définition des trois types de traduction laissait ainsi vivre une ambiguïté. Si les trois types de traduction sont des interprétations, Jakobson n'a-t-il pas voulu dire que les trois types de traduction sont trois types d'interprétation, et que donc la traduction est une espèce du genre interprétation? C'est sans doute la solution la plus évidente, et le fait qu'il ait insisté sur le terme *traduction* pourrait être dû au fait qu'il écrivait ces réflexions pour un recueil de textes *On translation* (Brower 1959), où ce qui l'intéressait, c'était de distinguer entre différents types de traduction, en donnant pour implicite qu'elles étaient toutes des formes de l'interprétation. Mais dans la poursuite du débat, nombreux sont ceux qui ont estimé que Jakobson suggérait un diagramme de ce type :

Traduction
- **intralinguale**
  reformulation
- **interlinguale**
  traduction au sens propre
- **intersémiotique**
  transmutation

Comme, nous le verrons, sous la rubrique de la reformulation il y a une immense variété de types d'interprétation, il est facile alors de céder à la tentation d'identifier la sémiosis à une continuelle opération de traduction, c'est-à-dire d'identifier le concept de traduction à celui d'interprétation.

10.1 Jakobson et Peirce

Jakobson, comme beaucoup d'autres après lui, avait été fasciné par le fait que Peirce, pour définir la notion d'interprétation, ait eu recours plusieurs fois à l'idée de traduction. Que Peirce parle à plusieurs reprises d'interprétation comme traduction, cela est indéniable. Il suffit de citer CP 4.127, précisément dans un contexte où il réaffirme son idée centrale que le signifié d'un signe est exprimé en l'interprétant à travers un autre signe (dans le sens le plus vaste où Peirce entend le terme signe, si bien que le signifié du signe *jalousie* pourrait être interprété par *Othello* tout entier – et vice-versa). Ici, Peirce met au clair

pour la énième fois le fait que le signifié d'une expression est (ou ne peut être explicité que par) «une seconde assertion telle que tout ce qui suit s'ensuit également de la première assertion, et vice-versa ».

Le point central de son argumentation est celui-ci : en accord avec la Maxime Pragmatique, le principe d'interprétance établit que toute « équivalence » de signifié plus ou moins insaisissable entre deux expressions ne peut être donnée que par l'identité de conséquences qu'elles impliquent ou implicitent. Pour rendre plus clair ce qu'il entend dire, Peirce, dans le même contexte, affirme que le signifié *(meaning)*, dans son acception primaire, est une « traduction d'un signe dans un autre système de signes ».

On sait combien le lexique peircéen est muable et très souvent impressionniste, et il est facile de s'apercevoir que dans ce contexte, comme dans d'autres, Peirce utilise *translation* au sens figuré : non comme une métaphore, mais comme *pars pro toto* (au sens où il prend *traduction* comme synecdoque *d'interprétation*[1]. Dans ce contexte, Peirce argumente contre certains logiciens (« those people ») à propos de la signification de immediate neighborghood utilisée dans la définition de la vitesse d'une particule. Ce qui nous intéresse, ce n'est pas la nature du débat, mais le fait que Peirce conteste que *immediate neighborghood* soit une simple expression conventionnelle non autrement définissable. Elle doit être *interprétée* (éventuellement à travers une icône, en l'espèce ici un diagramme, comme il le fait dans ce même paragraphe) et c'est seulement ainsi qu'on connaîtrait son « meaning ». Il veut expliquer ce que signifie interpréter, et c'est donc comme s'il développait, de manière elliptique, l'argumentation suivante :

> Le signifié est donné quand une expression est remplacée par une autre d'où suivent toutes les conséquences illatives qui découlent de la première ; Si vous ne comprenez pas ce que je veux dire, pensez à ce qui arrive dans un processus dont le côté laborieux est évident pour quiconque, à savoir la traduction (idéale) d'une phrase de langue à langue, où on présume ou exige que, de l'expression de la langue d'arrivée, découlent toutes les conséquences illatives qui découlent de l'expression dans la langue d'origine; La traduction de langue à langue est l'exemple le plus évident de la façon dont on essaie de dire la même chose avec des systèmes de signes différents ; Cette capacité, et cette laboriosité interprétative, n'est pas propre à la seule traduction de langue à langue, mais à toute tentative de clarifier le signifié d'une

expression.

Peirce, même s'il ne s'est jamais occupé de traduction de langue à langue *ex professo,* n'était pas démuni au point de ne pas relever la spécificité de ce phénomène par rapport à d'autres multiples modes d'interprétation, et Gorlée (1993, en particulier p. 168) a montré qu'il savait faire ces distinctions. Mais cette synecdoque avait fasciné Jakobson qui (1977 : 1029) avait affirmé de façon enthousiaste que l'une des idées les plus heureuses et brillantes que la linguistique générale et la sémiotique ont reçues du penseur américain est la définition de signifié comme «traduction d'un signe dans un autre système de signes » (4.127). Que de débats inutiles sur mentalisme et antimentalisme – ajoutait-il - on aurait évités si on avait abordé la notion de signifié en termes de traduction. Le problème de la traduction est fondamental du point de vue de Peirce et peut (et doit) être utilisé systématiquement.

En fait, Jakobson disait que la notion d'interprétation comme traduction de signe à signe permet de dépasser le débat sur la question de savoir où est le signifié, dans l'esprit ou dans le comportement, et il ne dit pas qu'interpréter et traduire sont toujours et de toute façon la même opération, mais qu'il est utile d'aborder la notion de signifié en termes de traduction (je voudrais gloser : *comme si* c'était une traduction). En exposant ces propositions de Jakobson *(in* Eco 1978 : 24) j'écrivais : « Jakobson démontre qu'interpréter un élément sémiotique signifie le " traduire " en un autre élément (qui peut même être un discours entier) et que de cette traduction l'élément à interpréter se révèle toujours créativement enrichi. » On le voit, je mettais des guillemets à traduire pour indiquer qu'il s'agissait d'une expression figurée. Ma lecture est peut-être contestable, mais je rappelle que j'avais soumis mon essai à Jakobson, avant de le publier, qu'il en avait discuté certains points, jamais pour m'imposer des conclusions différentes de celles auxquelles j'étais parvenu (ce n'était pas son genre), mais pour préciser, clarifier jusqu'au scrupule, suggérer des références à d'autres de ses écrits qui confirmaient ma lecture. Il n'avait soulevé aucune objection à mes guillemets. Si Jakobson les avait estimés déviants, vu que je citais presque *verbatim,* il m'aurait poliment avisé qu'il utilisait *to translate* au sens technique.

Ce qui pourrait être discutable dans le passage cité de Jakobson, c'est la conclusion que le renvoi à la traduction, fondamental dans la pensée de Peirce, devrait être employé « systématiquement ». Mais il me semble que Jakobson voulait dire qu'il fallait *toujours* avoir à l'esprit cet aspect du problème du

signifié, et non qu'il fallait poser l'équivalence absolue entre traduction et interprétation[2].

10.2 La ligne herméneutique

L'idée que toute interprétation est à considérer comme traduction a des racines profondes dans la tradition herméneutique. Les raisons sont évidentes : du point de vue herméneutique, tout processus interprétatif est une tentative de *compréhension* de la parole de l'autre, et par conséquent, on a mis l'accent sur la substantielle unité de toutes les tentatives de compréhension de ce qui est dit par Autrui. En ce sens, la traduction est, comme le disait Gadamer, une forme du *dialogue herméneutique.*

Déjà Heidegger en 1943 (dans le cadre d'un cours universitaire sur Héraclite) avait proclamé l'identité entre traduction et interprétation[3]. Dans son introduction aux essais de Ricœur sur la traduction, Jervolino (2001 : 17) rapporte un texte de Gerhard Ebeling dans son entrée encyclopédique *Hermeneutik* :

L'origine étymologique de *hermenéuo* et dérivés est controversée mais elle renvoie à des racines ayant le sens de « parler », « dire » (en liaison avec le latin *verbum* ou *sermo*). Le sens du vocable doit être cherché dans trois directions : énoncer (exprimer), interpréter (expliquer) et traduire (servir d'interprète). [...] Il s'agit de modifications du sens premier de « faire comprendre », de « amener à la compréhension » par rapport à différentes façons de se poser le problème de la compréhension : soit que soit « interprété » (verbe équivalent en latin) un fait au moyen de mots, un discours au moyen d'une explication, un énoncé en langue étrangère au moyen d'une traduction. Déjà, on entrevoit la ramification enchevêtrée du problème herméneutique auquel renvoie non pas une seule de ces significations, mais leur interconnexion structurelle[4],

Mais interconnexion ne veut pas dire identité, et Jervolino observe que le problème n'est pas tant d'aplatir l'idée de l'interprétation sur celle de la traduction, mais plutôt de voir combien l'herméneutique philosophique gagne à intégrer dans son discours les résultats des débats anciens et nouveaux sur la traduction (et inversement).

Gadamer se montre très prudent, et non sans risque de contradictions. D'un côté, il affirme que « toute traduction est déjà interprétation » (1960, tr. fr. p.

406) et il souligne que toute traduction est l'aboutissement de l'interprétation que le traducteur a donnée du mot auquel il est confronté. Affirmer que pour traduire, il faut avoir préalablement interprété le texte est, nous le verrons, une idée tout à fait acceptable. D'un autre côté, il essaie de montrer la profonde identité structurelle entre interprétation et traduction, qu'il place toutes deux sous le signe (positif) du compromis, ce que moi j'appelle la négociation :

Et de même que, dans une conversation [...], le va-et-vient d'une explication peut aboutir à un compromis, de même le traducteur cherche, dans son va-et-vient entre le pour et le contre, la solution qui, bien qu'elle soit la meilleure, ne sera jamais qu'un compromis. De même que dans la conversation on se met à la place de l'autre pour comprendre son point de vue, le traducteur s'efforce lui aussi de se mettre entièrement à la place de son auteur. Mais aucune entente ne se produit par ce moyen dans la conversation, pas plus qu'un tel transfert en autrui n'assure le traducteur de la réussite de la reprise. [...] Ainsi la situation du traducteur est au fond la même que celle de l'interprète (tr. fr. pp. 408-409).

Mais, juste après, il réaffirme que « tout traducteur est interprète », ce qui ne signifie pas que tout interprète soit un traducteur, et enfin il admet qu'« il y a une différence non de nature mais seulement de degré entre la tâche du traducteur, qui est de " rendre " le texte, et celle de toute herméneutique générale des textes » (tr. fr. p. 409). Cette affirmation de différence en *degré d'intensité* me paraît fondamentale, et dans les pages qui suivent, je distinguerai des degrés d'intensité.

Gadamer affirme, certes, que « toute compréhension est interprétation» (tr. fr. p. 411) (et cela dans son optique, selon laquelle dans la réactualisation du sens d'un texte, l'horizon propre de l'interprète est déterminant – aspect que personne ne met en doute). Mais quelques pages plus loin, il donne un exemple fondamental : « le processus de la compréhension se déroule donc ici entièrement dans la sphère du sens, à laquelle on accède par la tradition langagière. C'est pourquoi, dans le cas de l'inscription, la tâche herméneutique ne commence que quand le déchiffrage (qu'on suppose exact) est terminé » (tr. fr. p. 413).

Or, ce déchiffrage correct de l'inscription, pour Peirce, serait déjà de l'interprétation (comme fut interprétation le déchiffrage qui amena

Champollion à décrypter la pierre de Rosette, en comparant trois textes en hiéroglyphes, démotique et grec). Où l'on voit que l'interprétation de Peirce est un concept plus vaste que l'interprétation herméneutique. On devrait donc en conclure que le déchiffrage de la pierre de Rosette, qui, selon Peirce, est à n'en pas douter de l'interprétation, s'appuyant sur une comparaison entre trois versions du même texte (ou entre deux traductions et un texte archétype), ne serait pas encore, du point de vue herméneutique, de la compréhension, et donc de l'interprétation.

Steiner (1975), dans un chapitre intitulé « comprendre c'est traduire », affirme que la traduction au sens strict est seulement un cas particulier du rapport de communication que tout acte linguistique réussi trace à l'intérieur d'un langage donné. Plus loin (1975, IV, 3), il admet qu'une théorie de la traduction *interlinguale* peut prendre deux voies : elle sert à désigner soit le modèle opératif de *tous* les échanges significatifs (y compris la traduction intersémiotique ou transmutation de Jakobson), soit une sous-section de ce modèle. Steiner conclut que la définition totalisante est plus instructive, et c'est comme telle qu'il l'assume. Mais, après avoir mis au clair sa préférence, Steiner est assez avisé pour admettre que le choix ne peut que dépendre d'une théorie du langage (moi, je dirais une sémiotique) sous-jacente. Nous le verrons plus loin, je partirai évidemment d'une autre théorie du langage, et je m'en expliquerai, soutenant que mon choix est plus fidèle à celui de Peirce et – malgré les apparences – à celui de Jakobson.

Ricœur (1999) est tenté par la thèse de Steiner, et par le fait que, dans l'interprétation (même au sens peircéen) et la traduction, on dit « la même chose d'une autre façon », ainsi que font les dictionnaires, ou comme lorsqu'on reformule un raisonnement non compris. Et il en conclut que dire une chose en d'autres termes, c'est ce que fait le traducteur. Curieusement, et sans qu'il y ait eu une influence directe, on retrouve le même argument chez Petrilli (2000). Cette dernière avait émis l'idée, que j'ai citée en note dans l'introduction, de définir la traduction comme un discours direct masqué par un discours indirect. Mais en partant de l'idée que, dans une traduction proprement dite, vaut l'avis métalinguistique implicite « l'Auteur Untel dit dans sa langue ce qui suit », elle en arrive, comme Ricœur, à la conclusion que ce processus est identique à la reformulation, laquelle sous-entend un « ce terme ou cette phrase veulent dire que» ou bien «j'entendais dire que ».

Pour anticiper certaines objections que je soulèverai plus loin, je rappelle

que les membres de l'Oulipo, sur les traces du magistère de Queneau, avaient suggéré que l'incipit de la *Recherche (Longtemps je me suis couché de bonne heure)* pouvait très bien être reformulé en termes d'inférence : *J'ai eu beaucoup cle mal à convaincre mes parents de me laisser aller au lit après neuf heures.* Il s'agit bien sûr d'un cas extrême du « je voulais dire que», mais il ne peut être réduit à l'avis métatextuel « Proust a dit en français ce qui suit ».

Ainsi, face à la suggestion de la ligne herméneutique d'identifier un noyau commun dans tous les processus d'interprétation, il est nécessaire de mettre au jour les différences profondes existant entre les types d'interprétation. Une bonne traduction de Schleiermacher nous aide à comprendre sa pensée, mais elle a une fonction et une modalité différentes des pages que Gadamer consacre à cet auteur, quand il décide de l'interpréter, de clarifier sa pensée (voire de la critiquer), en nous prenant par la main pour que, du texte (original ou traduit) de ce philosophe, on tire même les inférences qu'il n'explicite pas.

En se référant à Peirce plutôt qu'à l'herméneutique, Paolo Fabbri (1998 : 115-116) semble prendre la même position que Steiner. Il dit que « si on lit attentivement Peirce, on s'aperçoit que, selon cet auteur, le signe, dans la relation avec l'autre signe, n'est pas un simple renvoi; selon Peirce, en effet, le signifié d'un signe est le signe dans lequel il doit être traduit », et cela est indiscutable. Fabbri admet aussitôt qu'il s'agit peut-être d'une métaphore, mais il se propose de « la prendre au sérieux ». Par conséquent, après un renvoi à Lotman, il affirme résolument que *l'acte de traduction est le premier acte de signification,* et que les choses signifient grâce à un acte de traduction interne à elles. Fabbri veut dire que le principe de traduction est le ressort fondamental de la sémiosis, et donc que toute interprétation est en premier lieu traduction. Or, c'est prendre à la lettre la métaphore peircéenne.

Prendre au sérieux une métaphore signifie en faire jaillir toutes les suggestions possibles, et non pas transformer le véhicule métaphorique en terme technique. Et c'est en essayant de faire fonctionner à plein régime la métaphore que Fabbri, à la page suivante, est contraint d'en limiter la portée. Je parlerai plus loin de son argumentation, mais il suffit de dire qu'il s'aperçoit (comme beaucoup) qu'il y a une limite à la traduction, lorsqu'on a une « diversité dans la matière de l'expression ». Une fois que cette limite sera définie, on sera contraint de dire que, *au moins dans un cas,* il est des formes d'interprétation qui ne sont pas totalement assimilables à la traduction entre langues naturelles.

L'univers des interprétations est plus vaste que celui de la traduction proprement dite. On pourrait dire qu'insister sur ce point n'est pas seulement question de mots, et que, si on entendait utiliser toujours et de toute façon *traduction* comme synonyme d'*interprétation*, il suffirait de se mettre d'accord. Mais avant tout, au moins du point de vue étymologique, les questions de mots ne sont pas quantité négligeable[5].

En latin, le terme *translatio* apparaît initialement dans le sens de « changement », mais aussi de « transport », de passage d'argent d'une banque à une autre, de greffe botanique, de métaphore[6]. Ce n'est que chez Sénèque qu'on le trouve comme version d'une langue à une autre. De la même façon, *traducere* signifie « conduire au-delà ». Mais il faut se rappeler que, au Moyen Age aussi, on parlait de *translatio imperii* en tant que transport, passage de l'autorité impériale de Rome vers le monde germanique.

Le passage de « transporter d'un lieu à l'autre » à « traduire d'une langue à l'autre » est dû, semble-t-il, à une erreur de Leonardo Bruni qui a mal interprété Aulu-Gelle *(Noctes* I, 18) : *Vocabulum graecum vetus traductum in linguam romanam,* qui voulait dire que le mot grec avait été transporté ou transplanté dans la langue latine. Bref, *traduire* se répand au xv^e^ siècle avec le sens qu'il a aujourd'hui, et il supplante (du moins en italien et en français) *translatare* – qui, lui, est *traductus*, au sens antique du terme, c'est-à-dire transplanté sous la forme *to translate* en anglais (cf. Folena 1991). Donc, traduire nous arrive dans le sens premier de version d'une langue à une autre.

Rien n'interdit d'élargir l'espace sémantique du terme pour y inclure des phénomènes semblables ou analogues (par certains côtés ou sous un certain profil). Toutefois, dans la variété de la sémiosis, il y a des phénomènes dont, s'il est utile de souligner l'affinité, il est pareillement utile de souligner la différence, au moins sous l'angle d'une théorie sémiotique. Pour le « laïc », il suffirait de se rendre compte que les êtres humains communiquent, se comprennent, se méprennent, et que les choses peuvent aller bien ou mal. Mais si on fait de la sémiotique, c'est pour comprendre ces différences et mesurer leur poids dans les processus sémiosiques. Qu'ensuite, en dépit et au-delà de ces différences, on trouve des analogies, voire plus, et que l'on affirme par exemple que, en transposant la *Divine Comédie* en BD, on peut en rendre les sens profonds mieux que ne saurait le faire une méchante traduction en swahili, c'est là un problème qui vient après, une fois qu'on a appris qu'il y a

une différence entre résumer en italien la *Divine Comédie*, la traduire en swahili ou la rendre en BD.

10.3 Types d'interprétation Il y a, outre celle de Jakobson, d'autres typologies de la traduction, comme Toury (1986), Torop (1995, qui propose une liste de *paramètres* traductifs), et Petrilli (2000). Je ne voudrais pas en proposer une autre, pour ne pas risquer d'emprisonner dans des types définis une activité qui, justement parce qu'elle procède par négociations continuelles, texte par texte (et partie d'un texte par partie d'un texte), se dispose le long d'un continuum d'équivalences, qu'on appellera réversibilité ou fidélité – et c'est précisément la richesse et l'imprévisibilité de ce continuum qu'il faut respecter.

En revanche, je trouve plus utile, pour poser des distinctions, d'établir une classification des diverses formes d'interprétation où les modalités infinies de traduction proprement dite se réunissent sous un item comprenant plusieurs éléments – et c'est ce qui se produit pour les possibilités infinies de traduction intersémiotique.

1 Interprétation par transcription 2 Interprétation intrasystémique

2.1 Intrasémiotique, à l'intérieur d'autres systèmes sémiotiques 2.2 Intralinguale, à l'intérieur de la même langue naturelle 2.3 Exécution

3 Interprétation intersystémique

3.1 Avec de sensibles variations dans la substance

3.1.1 Interprétation intersémiotique 3.1.2 Interprétation interlinguale, ou traduction entre langues naturelles[7]

3.1.3 Remaniement

3.2 Avec mutation de matière

3.2.1 Parasynonymie 3.2.2 Adaptation ou transmutation

Débarrassons-nous de l'interprétation par transcription ou par substitution automatique, comme dans l'alphabet Morse. La transcription obéit à une stricte codification, et par conséquent, elle peut être effectuée par une machine. L'absence de décision interprétative et du moindre recours à un contexte ou à la circonstance d'énonciation rend le cas peu intéressant pour

notre propos.

Notons tout au plus que le rapport entre un alphabet et les sons correspondants est aussi un phénomène de transcription. L'alphabet italien a une structure presque semblable à l'alphabet Morse : sauf rares exceptions (c et g doux ou durs, *gn* ou *sc*), en général, à chaque lettre correspond un son précis, surtout si on utilise les accents et si on distingue par exemple le *è* ouvert du é fermé - et, en tout cas, l'alphabet spécial des phonologues avec des signes diacritiques serait un code de transcription. Tout le reste, ce sont des variations suprasegmentales (formes de prononciation, intonation, etc.) qui n'ont pas d'incidences sur le système de la langue. Il serait possible de fournir à un ordinateur un texte italien écrit et d'obtenir automatiquement un rendu phonique pour le moins reconnaissable par tout locuteur. Les variations suprasegmentales n'auraient de valeur que dans des énonciations théâtrales, où comptent la dynamique, l'emphase, le timbre, mais ce sont là des phénomènes de substance qui, nous le verrons, deviennent importants uniquement dans des textes à fonction esthétique.

A l'extrême opposé, on a la langue anglaise. George Bernard Shaw, pour en montrer la difficulté, s'interrogeait sur la prononciation du mot « *ghoti »* et répondait « *fish* » : *gh* comme dans *laugh, i* comme dans *women* et *ti* comme dans *nation.* Cela dit, on pourrait envisager une transcription automatique qui ne considère pas le passage de son à signe alphabétique (et vice-versa) mais celui entre son et mot écrit entier (et vice-versa), avec un code complexe où on prescrirait comment on doit prononcer différemment *laugh* et *Maugham, rush* et *bush, plow* et *row, etc.*

10.4 Interprétation intrasémiotique L'interprétation intrasystémique se passe à l'intérieur d'un même système sémiotique, ce sont les cas où Jakobson a parlé de reformulation. Il y a des cas intéressants d'interprétation intrasystémique ou d'interprétation intrasémiotique, dans des systèmes non verbaux. On pourrait parler, avec quelque licence métaphorique, de reformulation pour une composition musicale transcrite en une tonalité différente, du mode majeur au mode mineur ou (antiquement) du mode dorique au mode phrygien. Ou bien quand on pantographie un dessin, ou quand on réduit d'échelle ou qu'on simplifie (ou qu'on précise) une carte. Même dans ces cas, le fait qu'un même contenu soit exprimé avec des signes différents fait penser qu'on

veut mieux délimiter la forme du contenu (par exemple, en simplifiant une carte, rendre plus évident le contour d'un pays ou d'une région), mais on reste toujours à l'intérieur des mêmes forme et continuum ou matière de l'expression (sonore, visuelle, etc.). Chaque fois que l'on a une projection sur échelle réduite, la substance de l'expression change, mais elle change aussi quand la même phrase est prononcée par deux locuteurs différents, l'un criant l'autre susurrant, et le changement est accepté comme non pertinent par amour de l'interprétation.

Supposons qu'une école d'architecture expose un modèle réduit du Colisée. Pourvu que le modèle garde inchangées les proportions entre les divers éléments, la réduction d'échelle ne serait pas pertinente. Si la coloration des surfaces reproduit celle du monument réel, on estimera non pertinent le choix de construire le modèle en bois, en plâtre ou en bronze (voire, avec de très habiles artisans, en chocolat). En revanche, celui qui utilise le modèle devrait savoir qu'il utilise justement un modèle, une sorte de « résumé » ou de « paraphrase » du Colisée, et non penser qu'il admire une curieuse pièce de l'orfèvrerie romaine, comme on admire les salières de Cellini.

A Florence, on vend des reproductions à échelle réduite du David de Michel-Ange. Dans un but de remémoration ou d'étude, si les proportions sont bien rendues, la matière deviendrait sans importance et on aurait un cas acceptable d'interprétation intrasystémique. Mais n'importe quel critique dirait que, si le David reproduit mesure vingt centimètres, on perd une partie de la jouissance esthétique, car la dimension réelle est essentielle à la pleine jouissance d'une œuvre d'art - et il y a une différence entre admirer la Chapelle Sixtine en vrai ou en reproduction, fût-elle presque parfaite, sur les pages d'un livre ou sur une diapositive. Nous pourrions métaphoriquement parler de « traduction » en sculpture si une statue est reproduite au moyen d'un calque, en respectant les dimensions et les propriétés que la matière originale offre à la vue et au toucher - ainsi les touristes tirent une expérience esthétique satisfaisante de la reproduction du David à l'extérieur du Palazzo Vecchio à Florence, tout en sachant que l'original est ailleurs. Mais si le David était reproduit en bronze doré, en étain ou en plastique, même si on reste à l'intérieur du même continuum de matières tridimensionnelles manipulables, le changement de substance annulerait en partie l'effet esthétique de l'original. Cela nous dit que, même dans des systèmes sémiotiques non linguistiques, quand on veut obtenir un effet esthétique, le changement de substance devient

important.

10.5 Interprétation intralinguale ou reformulation Les cas d'interprétation intrasystémique à l'intérieur d'une même langue naturelle sont plus intéressants pour notre propos. Ce sont les cas d'interprétation d'une langue naturelle par elle-même : la synonymie sèche, et souvent illusoire, comme père = papa, la définition, qui peut être schématique *(chat* = « mammifère félin ») ou très étendue (l'entrée encyclopédique sur le chat), la paraphrase, le résumé, mais aussi la scolie, le commentaire, la vulgarisation (qui est la façon de redire une chose difficile avec des mots plus faciles), jusqu'aux inférences plus développées, jusqu'à la parodie - puisque la parodie est une forme d'interprétation, fût-elle extrême, mais parfois très perspicace, il suffit de penser aux parodies de Proust dans *Pastiches et mélanges,* qui aident à identifier les automatismes stylistiques, les maniérismes, les tics d'un auteur donné. Dans tous les cas, le fait qu'un même contenu soit exprimé avec des substances différentes est tout à fait admis, justement par amour de l'interprétation - pour connaître toujours quelque chose de plus de l'interprété, comme disait Peirce.

La reformulation n'est pas une traduction, et les petits jeux que je vous propose ici le prouveront aisément. Si le cas le plus élémentaire de reformulation est la définition, imaginons de remplacer les termes d'un texte avec les définitions équivalentes. Prenons, en souvenir du meurtre du rat ou de la souris, comme on voudra l'appeler, la scène où Hamlet tue Polonius :

QUEEN GERTRUDE - What wilt thou do? thou wilt not murder me ? Help, help, ho !

LORD POLONIUS - [Behind] What, ho ! help, help, help !

HAMLET- [Drawing] How now ! a rat? Dead, for a ducat, dead!

Makes a pass through the arras LORD POLONIUS – [Behind] O, I am slain !

Falls and dies.

Etant donné que nous parlons de reformulation à l'intérieur de la même langue, et pour rendre le tout plus facile, partons d'une traduction de cette

scène, la plus littérale possible :

LA REINE - Que veux-tu faire? Veux-tu peut-être me tuer? A l'aide, à l'aide, oh!
POLONIUS (de derrière) : Holà! A l'aide, à l'aide, à l'aide !
HAMLET (en dégainant) : Comment? un rat? Mort, pour un ducat, mort !
Il frappe un coup d'épée à travers la tapisserie POLONIUS (de derrière) - Oh, on m'a assassiné !
Il tombe et meurt.

Je substitue avec les *définitions* les plus adaptées au contexte que je trouve dans un dictionnaire commun :

LA REINE: Que veux-tu réaliser? Veux-tu, proposition possible, me faire mourir de mort violente? Exclamation de qui est en danger, exclamation de qui est en danger, Oh.

POLONIUS : (de l'autre côté de quelque chose) : Exclamation servant à appeler ! Exclamation de qui est en danger, exclamation de qui est en danger, exclamation de qui est en danger !

HAMLET (en tirant une arme blanche de son fourreau) - De quelle manière ! Une des diverses espèces de mammifères rongeurs myomorphes *(muridés)* appartenant au genre Ratus, à très longue queue et de dimensions qui varient entre 15 et 30 centimètres de longueur? Personne, animal, organisme vivant qui a cessé de vivre, pour une pièce d'or ou d'argent frappée sous la juridiction d'un doge, personne, animal, organisme vivant qui a cessé de vivre!

(Il touche plus ou moins fortement avec un mouvement par lequel un corps vient en heurter un autre avec une arme blanche formée d'une lame aiguë et droite, en acier, en passant de part en part d'un ouvrage d'art en tissu, effectué au métier, dans lequel le dessin résulte de l'armure même et qui est destiné à former des panneaux verticaux.) POLONIUS (de l'autre côté de quelque chose) : - Oh ! on m'a tué par un meurtre commis avec préméditation !

(Il est entraîné à terre en perdant son équilibre ou son assiette et il cesse de vivre.)

En termes de réversibilité, on pourrait peut-être remonter à partir de ce texte vers l'original. Mais aucune personne sensée ne dirait que le texte cité ci-dessus est une traduction du texte shakespearien.

Il en irait de même si on remplaçait les termes par ceux qu'un dictionnaire spécialisé reconnaît comme *synonymes :*

LA REINE: Que veux-tu accomplir? Tu veux probablement m'abattre? Assistance, assistance, oh!

POLONIUS (d'une partie postérieure) : Holà ! Assistance, assistance, assistance !

HAMLET (en tirant son épée) : - De quelle manière ! Un rat? trépassé, pour un napoléon, trépassé !

Il assène un heurt de rapière à travers la tenture.

POLONIUS (d'une partie postérieure) : - Oh! on m'a abattu !

(Il s'affale et crève.)

Nous en sommes à la parodie, que certains voulaient considérer comme semblable à la traduction.

La paraphrase n'est pas non plus de la traduction. Guido Almansi et Guido Fink ont publié une anthologie de parodies, *Quasi come*[8], et l'un des chapitres était consacré au « faux innocent », c'est-à-dire aux parodies involontaires. Parmi celles-ci, il y avait les versions de grandes œuvres littéraires *ad usum Delphini*. Les auteurs citaient, comme exemple de paraphrase-sommaire les *Tales from Shakespeare* écrits au début du XIX^{e} siècle par Charles et Mary Lamb. Voici comment notre scène est racontée :

" Nay, then, " said the queen, "if you show me so little respect, I will set those to you that can speak, " and was going to send the king or Polonius to him. But Hamlet would not let her go, now he had her alone, till he had tried if his words could not bring her to some sense of her wicked life; and, taking her by the wrist, he held her fast, and made her sit down. She, affrighted at his earnest manner, and fearful lest in his lunacy he should do her a mischief, cried out; and a voice was heard from behind the hangings, " Help, help, the queen ! " which Hamlet hearing, and verily thinking that it was the king himself there

concealed, he drew his sword and stabbed at the place where the voice came from, as he would have stabbed a rat that ran there, till the voice ceasing, he concluded the person to be dead. But when he dragged for the body, it was not the king, but Polonius, the old officious counsellor, that had planted himself as a spy behind the hangings.

Jusqu'à présent j'ai plaisanté, et soutenir que je viens de citer des traductions serait défendre l'indéfendable. Mais il fallait bien montrer que, si l'idée est menée jusqu'à ses conséquences les plus rigoureuses, on en vient à défendre l'indéfendable. A moins que, comme je l'affirme, *traduction* soit en ce cas une métaphore, un *presque comme si.* Mais pourquoi utiliser une métaphore, en soi légitime dans des circonstances didactiques, si on dispose d'un terme technique comme *interprétation* (et sa sous-espèce de la reformulation) qui dit très bien ce dont il s'agit?

J'ai souligné que ces pseudo-traductions ne produisent pas chez le lecteur un effet identique à celui du texte original. Je doute que, en lisant mes reformulations de la scène de *Hamlet,* on éprouve des émotions aussi intenses que celles qui s'emparent de nous face au coup de théâtre de Hamlet qui trucide Polonius. Pourquoi, puisque, comme exemples de reformulations, on s'efforce de communiquer le même contenu? Quel est cet effet *en plus* qu'elles échouent à stimuler? Pourquoi nous a-t-il semblé légitime de traduire *how now! a rat ?* par *comment ? un rat ?,* alors que nous avons considéré comme ridicule de dire *Une des diverses espèces de mammifères rongeurs myomorphes (muridés) appartenant au genre Ratus, à très longue queue et de dimensions qui varient entre 15 et 30 centimètres de longueur?*

Je reviendrai au chapitre suivant sur ce problème, qui concerne la substance de l'expression et non le contenu. Pour l'instant, je voudrais clarifier mieux encore la différence entre reformuler et traduire.

10.6 D'abord interpréter, puis traduire

Voyons (en suivant Lepschky 1981 : 456-457) comment on peut traduire la phrase anglaise *His friend could not see the window.* Lepschky observe que, pour cette simple phrase, il y aurait vingt-quatre traductions italiennes possibles, qui combineraient de façon différente une série de choix tels que (i) si le

friend **est un garçon ou une fille, (ii) si** ***could not*** **est à comprendre comme imparfait ou comme passé simple, (iii) si** ***window*** **est à comprendre comme** ***finestra, finestrino*** **(d'un train) ou** ***sportello*** **(d'une banque). Lepschky est le premier à admettre que les vingt-quatre solutions n'existent que dans l'abstrait, parce que, dans un contexte, il n'y en aurait qu'une d'appropriée. Mais alors, les problèmes sont au nombre de trois, et très différents entre eux :**

Les vingt-quatre possibilités n'existent que comme potentialité du système linguistique (et, en ce sens, un bon dictionnaire devrait, par exemple, enregistrer tous les sens possibles, c'est-à-dire tous les possibles interprétants de ***window).***

Face à un ***texte*** **qui contient cette phrase, en revanche, un lecteur - je veux dire même un lecteur anglais - devrait décider, en fonction du contexte, du genre d'histoire à laquelle elle se réfère. Par exemple :**

a il y a un X qui est mâle ; il y a un Y qui est femelle ; Y est amie de X ; Y à un moment précis du passé n'a pas réussi à voir la fenêtre (que X était en train de lui indiquer de la rue).

b il y a un X qui est mâle, il y a un Y qui est mâle; Y est ami de X; Y à chaque fois qu'il entrait dans une banque ne réussissait pas à identifier le guichet (où il doit retirer un carnet de chèques).

c il y a un X qui est mâle; il y a un Y qui est femelle; Y est amie de X; à un moment précis du passé, Y n'a pas réussi à voir la fenêtre (du train) ; et ainsi de suite.

Donc, pour traduire la phrase, on doit d'abord accomplir l'opération (ii), laquelle constitue une reformulation du texte source. Mais les exemples de reformulation (a)-(c) ne sont pas des exemples de traduction. Le traducteur doit avant tout reformuler la phrase source sur la base d'une conjecture qu'il émet quant au monde possible qu'elle décrit, et c'est seulement après qu'il pourra décider de traduire : (a1) ***La sua amica non riusci a vedere la finestra;*** **(b2)** ***Il suo amico non riusciva a vedere lo sportello;*** **(cl)** ***La sua amica non riuscì a vedere il finestrino.*** **Donc, certaines opérations, tacites, de reformulation sont indispensables pour désambiguïser les termes selon le contexte (et selon le monde possible), mais ce moment est**

ancillaire par rapport à celui de la traduction.

Tim Parks (1997 : 79 et suiv.) analyse avec finesse un passage de « The Dead » tiré de *The Dubliners* de Joyce, où il est question d'une relation délicate entre mari et femme - le mari soupçonnant que sa femme a eu une relation avec un autre homme. Pris de jalousie, le mari - tandis que sa femme dort à côté de lui - laisse vagabonder son regard sur la chambre :

A petticoat string dangled to the floor. One boot upright, its limp upper fallen down : the fellow of it lay upon its side.

La traduction italienne de Papi et Tadini est la suivante :

Il laccio di una sottoveste che penzolava a terra, uno stivale diritto, con il gambale afflosciato, accanto al compagno rovesciato su un fianco.

La critique de Parks porte en particulier sur *accanto* [à côté] et *rovesciato* [renversé]. Son interprétation du texte est que le mari se voit dans la première botte, droit mais avec la jambe affaissée et, par opposition, voit sa femme dans l'autre. L'utilisation du verbe *to lay* apparaîtrait comme révélatrice car, au paragraphe suivant, ce verbe revient deux fois pour décrire les positions de l'homme et de la femme. Par conséquent, le texte anglais oppose les deux bottes (avec les deux verbes monosyllabiques *stood* et *lay*, nettement distincts), tandis que la traduction italienne « suggère une union absente en anglais ». En outre, *rovesciato* [renversé] pour *lay* « suggère l'idée de quelqu'un mis au tapis ou retourné » et elle semble inappropriée, car cela pourrait valoir pour la botte mais ne convient pas pour la femme.

Parks est le premier à remarquer que, dans l'ensemble, la traduction de Papi et Tadini est agréable et qu'il ne faut pas trop insister sur ces détails. Je suis allé vérifier dans la traduction de Franca Cancogni et j'ai trouvé :

Il laccio di una sottana pendeva sul pavimento, uno stivaletto stave in terra per ritto, il gambale floscio ripiegato, e il compagno gli giaceva accanto su un fianco.

Le problème du lay est résolu, mais il reste un détail, commun aux deux

traductions : en rendant *fellow* par *compagno*, on assigne en italien fatalement un genre à la botte *(stivale* qui, en italien, est du genre masculin) tandis que *fellow* - surtout s'il est employé à propos d'un objet inanimé - et *boot* n'ont pas de genre, et il est donc beaucoup plus facile de les identifier aussi à l'épouse. Cela dit, je trouve intéressant que, dans la traduction de Cancogni, *stivale* devienne *stivaletto :* non seulement parce que cela ajoute une connotation de féminité, qui ôte un peu de masculinité à *stivale,* qui retombe doucement sur le pavé, mais aussi parce qu'une bottine de femme, à la différence d'une botte militaire, dans le *upper* (c'est-à-dire à l'ouverture, là où le pied entre en premier) s'ouvre pour faire place au laçage, et donc, une fois délacée, elle peut s'affaisser. Donc, pour rendre la traduction réversible en ce qui concerne le sens « profond » du texte, il faudrait peut-être rendre le texte plus synthétique, en misant sur l'essentiel, ou bien ajouter quelque chose. Donc, je me hasarde à proposer deux solutions :

Uno stivaletto stava ritto, con la gamba afflosciata : l'altro giaceva sur un fianco.

Uno stivaletto stava ritto, ma aperto con la gamba afflosciata : l'altro giaceva sur un fianco.

Je ne suis pas en train de me porter candidat à une retraduction de *The Dubliners.* Je fais des hypothèses. Je veux juste observer que, pour tenter ce genre de solutions, il faut avoir accepté l'interprétation de Parks, c'est-à-dire avant la traduction avoir fait une lecture critique, qu'on l'appelle interprétation ou analyse textuelle. Une interprétation précède toujours la traduction - s'il ne s'agit pas de traductions médiocres de textes médiocres, commandées dans le seul but de gagner de l'argent sans perdre de temps. Les bons traducteurs, avant de commencer à traduire, lisent et relisent le texte, et consultent toutes les aides qui leur permettront de comprendre le mieux possible certains passages obscurs, des termes ambigus, des références érudites - ou, comme dans le dernier exemple, des allusions presque psychanalytiques.

En ce sens, une bonne traduction est toujours une contribution critique à la compréhension de l'œuvre traduite. Une traduction oriente toujours à un certain type de lecture de l'œuvre, comme le fait la critique proprement dite, parce que, si le traducteur a négocié en choisissant de porter son attention sur certains niveaux de lecture du texte, il a automatiquement focalisé sur eux l'attention du lecteur. Dans ce sens aussi, les traductions de la même œuvre

s'intègrent entre elles, car souvent, elles nous amènent à voir l'original sous des points de vue différents[9].

De nombreuses hypothèses pourraient être faites à propos du même texte, et par conséquent, deux ou plusieurs traductions qui s'intègrent entre elles ne devraient pas nous présenter des œuvres fondamentalement différentes. Au fond, deux lecteurs qui auraient lu deux versions du même texte peuvent débattre longtemps du texte original (qu'ils ne connaissent pas), en ayant la sensation de discuter du même objet de deux points de vue différents[10].

Voici un célèbre tercet de la *Divine Comédie (Enfer,* I, 103-105) qui dit, en parlant du mythique Veltro :

Questi non ciberà terra né peltro, ma sapïenza, amore e virtute, e sua nazïon sarà tra feltro e feltro.

Nous savons tous combien d'encre a fait couler le dernier hendécasyllabe. Si on entend par *feltro* du drap humble, Dante veut dire que le Veltro sera d'humble naissance; si *feltro* est écrit les deux fois avec une majuscule, *Feltro e Feltro,* alors on accepte l'idée que le Veltro devra venir d'une zone comprise entre Feltre (en Vénétie) et le Montefeltro. Enfin il y a ceux, dont je fais partie pour des raisons affectives très personnelles, qui partagent l'hypothèse que le Veltro était Ugoccione della Faggiola, et que la Faggiola, ainsi qu'en témoigne Albertino Mussato, était celle du comté de Rimini et non la Faggiola toscane de Casteldeci, si bien que tout deviendrait clair, puisque la Faggiola se trouve en face du village de Monte Cerignone, juste à la frontière entre le vieux et le nouveau Montefeltro (entre deux *Feltri).*

On ne peut traduire Dante, en n'importe quelle langue, avant d'avoir pris une décision interprétative sur le texte italien. Dorothy Sayers avertit en note à sa traduction que feltro pourrait ne pas être pris au sens géographique, auquel cas la traduction la plus évidente serait : *In cloth of frieze his people shall be found,* où *frieze* signifie « coarse cloth », « felt », « robe of poverty ». Toutefois, elle se borne à le suggérer en note. Sa traduction en fait dit *His birthplace between Feltro and Feltro found.* Par ailleurs, Sayers suit la traduction classique de Longfellow, qui est *Twixt Feltro and Feltro shall his nation be.*

Jacqueline Risset, pour sa traduction française, avertit que nous sommes face à une énigme, et elle suggère l'alternative entre « entre feutre et feutre [...] donc, dans l'humilité » et « entre Feltre et Montefeltro ». Mais, dans sa traduction, elle opte pour *et sa nation sera entre feltre et feltre*, solution qui, pour le lecteur français, exclut l'une des deux lectures possibles, comme pour la traduction anglaise. Il est intéressant de voir que la traduction de Claude Perrus fait le choix opposé : *et il naîtra entre un feutre et un feutre.* Le résultat ne change pas, le traducteur a choisi seulement l'une des lectures possibles.

Face à une objective impossibilité de reproduire dans une autre langue l'ambiguïté du texte dantesque, les traducteurs ont fait un choix dont ils assument la responsabilité. Mais ils ont fait leur choix seulement après avoir tenté une *interprétation* du texte original, en décidant d'éliminer l'énigme. L'interprétation a précédé la traduction. Comme le disait Gadamer, la traduction présuppose toujours un *dialogue herméneutique.*

Cela dit, une réflexion s'ouvre ici qui renvoie à des questions débattues au chapitre 7. Revenons à la traduction de Risset : pour un lecteur français moderne, cette version fait pencher la décision vers *Feltre* plutôt que vers *feutre*. Pourtant, si on consulte un dictionnaire historique de la langue française, on voit que le *feutre* actuel dérive, aux environs du XII^{e} siècle, d'un plus ancien *feltre* ou *fieltre.* Donc l'énigme pourrait rester, vu qu'on suggère au lecteur français (du moins au lecteur cultivé) la possibilité d'une double lecture. Pourquoi Risset n'a-t-elle pas mis en relief cette possibilité? Pour une raison très simple, me semble-t-il, et il suffit de relire ce que je cite au chapitre 7sur son intention d'éviter la récupération des archaïsmes. Pour que l'ambiguïté reste, il faudrait que le lecteur français ait été « formé », invité par l'ensemble du contexte à porter son attention sur de nombreux autres archaïsmes, ce que la traduction de Risset a volontairement évité de faire. Si bien que ce très heureux incident ne peut avoir aucune fonction dans le cadre d'une traduction par définition modernisante.

10.7 Lectio difficilior

Jouer sur la double lecture de *feltre* aurait demandé une interprétation trop complexe, qui échappe à la première approche textuelle, et seule une enquête

extrêmement sophistiquée aurait pu le faire.

Drumbl, dans son essai « Lectio difficilior » (1993), a analysé certaines traductions de l'incipit du *Nom de la rose*, qui commence par une paraphrase de l'Evangile de saint Jean *(Au commencement était le Verbe)* et qui continue par une citation indirecte de la première épître aux Corinthiens de saint Paul *(videmus nunc per speculum et in aenigmate).* L'analyse de Drumbl est si subtile que je ne peux la reporter en entier ici, je me contenterai de la résumer. Adso, qui écrit ce texte quand il rédige, dans sa vieillesse, ses mémoires, cite saint Jean et saint Paul, de mémoire, comme cela était courant à son époque, en corrigeant, ou en citant hors contexte. Et, moi, en écrivant, je citais de la même manière, cherchant à m'identifier au style du chroniqueur du Moyen Age, m'intéressant davantage, je l'avoue, au rythme du passage qu'à des questions philosophiques subtiles. Je m'étais déjà plongé dans l'esprit pessimiste du narrateur qui, au dernier chapitre, formule avec clarté ses doutes sur notre possibilité de déchiffrer les signes du monde, et il s'exprime avec des accents qui annoncent déjà la mystique rhénane et la *devotio moderna.*

Quoi qu'il en soit, Drumbl trouve dans mon texte (dans celui d'Adso) des éléments de scepticisme qui pourraient, sous une enquête sévère de l'Inquisition, révéler une hérésie latente, la conviction d'une « présence ontologique du mal du monde ». Ce sont là des cas où le texte dit plus que ce que l'auteur empirique pensait, du moins aux yeux d'un exégète fin et attentif. Je ne peux qu'être d'accord, et reconnaître que, même si je ne portais pas une attention théologique à ce que je faisais dire à Adso, en fait, inconsciemment, j'écrivais un préambule à la difficile enquête qui sous-tend tout le roman, parcouru par une thématique de la faillibilité de nos investigations sur la vérité.

Drumbl note que les traducteurs anglais et allemand (il absout en partie le traducteur français), pour traduire de manière fidèle, ont vérifié les deux citations, celle de Jean et celle de Paul, et, en les transcrivant de manière correcte, ils m'ont en quelque sorte (fût-ce inconsciemment) interprété. Conclusion : leur incipit peut sembler plus orthodoxe que le mien. Drumbl affirme qu'il n'entend pas chercher des poux aux traducteurs, auxquels il reconnaît un louable effort exégétique, mais qu'il voit plutôt leur lecture comme un « moyen heuristique pour la lecture de l'original ».

Essayons maintenant de reconstruire ce qui s'est passé. Les traducteurs étaient, comme moi, soucieux du style de cet incipit. Même s'ils avaient lu et

interprété tout le livre avant de le traduire, ils ne se sentaient pas prêts à valider dès les premières phrases leur éventuelle interprétation. Par correction philologique, ils ont reporté les deux citations du Nouveau Testament en s'en tenant aux textes courants dans leur langue, et est arrivé ce qui est arrivé. Attendre d'eux (et de moi, qui relisais leur traduction et les trouvais somme toute adéquates) l'effort herméneutique accompli par Drumbl (dont il a été capable, il l'a admis, seulement après avoir minutieusement confronté l'original à trois traductions, et après y avoir réfléchi longuement) est excessif. C'est donc un cas d'interprétation « désinvolte » qui a provoqué une perte par rapport au sens profond du passage.

Cette perte concerne-t-elle le roman entier? Je ne crois pas. Le lecteur ne saisit peut-être pas en anglais et en allemand toutes les implications de cet incipit, mais les concepts, le sentiment général du monde qui traverse tout le roman, est reçu après (je l'espère), page après page, discussion après discussion. Cette perte, à mon avis, est minime. Mais cela nous dit combien compte, ainsi que j'intitulais le paragraphe précédent, le fait de « d'abord interpréter puis traduire ».

10.8 Exécution

L'une des formes particulières de l'interprétation est l'exécution. L'exécution d'une partition musicale, la réalisation d'un projet chorégraphique en ballet, la mise en scène d'une pièce de théâtre, sont les cas les plus habituels d'interprétation, au point que l'on parle d'interprétation musicale, et qu'on appelle un bon exécutant un « interprète [11] ». Dans une exécution, on passe de la notation d'une partition écrite (et un texte théâtral peut être appelé partition) à sa réalisation en sons, gestes, ou paroles prononcées ou chantées à haute voix. Toutefois, la partition est toujours un ensemble d'instructions pour la réalisation d'œuvres d'art *allographiques*, comme les nomme Goodman (1968), et donc elle prévoit et prescrit la matière dans laquelle on doit la réaliser, au sens où une page musicale ne prescrit pas seulement la mélodie, le rythme et l'harmonie, mais aussi le timbre ; quant au texte théâtral, il prescrit que les mots écrits doivent être réalisés en tant que sons vocaux. Pour me référer à ce que j'ai dit dans Eco (1997, § 3.7.8), une partition (une sonate ou un roman) est un type ou *individu formel* infiniment duplicable ou « clonable ». Les auteurs n'excluent pas qu'une partition soit lue sans être réalisée en

sons, images ou gestes, mais en ce cas aussi, la partition suggère la façon dont on peut mentalement évoquer ces expressions. Même cette page est une partition qui indique comment elle pourrait être lue à haute voix. On peut parler d'interprétation intrasémiotique car toute forme d'écriture est ancillaire par rapport au système sémiotique auquel elle renvoie. Au fond, du temps où l'idée du « scénario » théâtral n'était pas diffusée, les acteurs « clonaient » le soir suivant la représentation du soir précédent, et chaque exécution renvoyait à un type ou individu formel dont on aurait, après coup seulement, cette version écrite que nous considérons aujourd'hui comme définitive[12].

Toutefois, l'exécution se place comme un anneau de conjonction entre interprétations intrasystémiques, dont je me suis occupé jusqu'à présent, et interprétations intersystémiques, dont je parlerai après. Entre deux exécutions d'une sonate pour violon ou deux interprétations d'une pièce de théâtre, on suit les indications de la « partition » - tandis que, pour le dire brièvement, la mélodie et le timbre voulus par le musicien et les mots voulus par le dramaturge restent inchangés. Cela dit, il y a des variations timbriques (le deuxième violoniste a un Stradivarius, le deuxième acteur a une voix différente de celle du premier), mais nous savons aussi combien de variations un bon interprète peut introduire en termes de dynamique, en ralentissant un brin un *allegro ma non troppo,* en accélérant un *rubato,* ou bien, au théâtre, en prononçant la même réplique avec rage ou sarcasme, ou sur un ton neutre et ambigu. En montant une tragédie classique avec des variations visibles et appréciables, des mises en scène différentes, des costumes différents, un style de jeu différent, ces deux metteurs en scène interprètent. On peut même monter le *Don Juan* de Mozart en costumes modernes, à l'instar de Peter Brook et Martin Kušej. Un réalisateur de cinéma « exécute », en l'interprétant, un scénario d'auteur apparemment « de fer », au sens où le scénario peut dire qu'un personnage *sourit,* mais le metteur en scène peut rendre ce sourire insensiblement plus amer ou plus tendre, soit en donnant des instructions à l'acteur soit en l'éclairant d'un côté plutôt que de l' autre.

Par conséquent, l'exécution rend reconnaissable le texte type, ou identifiables deux exécutions comme interprétations de la *même* « partition », et si on utilise une exécution particulière à titre purement informatif, pour identifier telle sonate, ou pour savoir ce que dit Hamlet dans son monologue, les variations interprétatives ne sont pas pertinentes (une exécution en vaut une autre). Mais quand on nous place devant deux exécutions en faisant valoir des critères de goût, nous nous trouvons face à deux manifestations textuelles

différentes à bien des égards, de sorte que nous prononçons un jugement de valeur en privilégiant l'une par rapport à l'autre.

De fait, entre deux exécutions, il y a des variations de *substance*. Et c'est sur la complexité de la notion de substance qu'il nous faudra nous arrêter, afin de voir le poids qu'elle a dans la notion de traduction.

1 Voir par exemple comment dans CP 2.29 translation est utilisé en même temps que *transaction*, *transfusion*, *transcendental*, comme ce qui peut être « suggéré » par le terme *Transuasion* qui indique la Thirdness comme médiation, en tant que différente de l'*Originality* (ou Firstness, « being such as that being is, regardless of aught else) et de l'*Obsistence* (comme Secondness).

2 Sur le fait que pour Peirce, si toute traduction est interprétation, le contraire n'est toutefois pas valable, cf. Nergaard (2001).

3 Cf. Heidegger (1987).

4 In *Die Religion in Geschichte und Gegenwart.* Mohr : Tubingen 1959, III, col. 243. (Traduit en collaboration avec Burkhart Kroeber, N.d.T.) 5 Montanari (2000 : 203) note que le fait de placer l'interprétation sous l'égide de la traduction « ne se trouve presque pas dans l'auto-qualification d'œuvres artistiques ». Cela n'est peut-être pas un argument car les artistes ne verraient pas les nœuds communs que le sémiologue voit, mais il est intéressant de constater que le metteur en scène qui traduit ne signe pas en tant que traducteur mais auteur du nouveau film, et qu'il cite le texte source au générique (tiré de, librement adapté de, inspiré de). Comme on considère que, pour faire de la bonne esthétique, il faut prendre en considération les poétiques des artistes, leur autoconscience ne peut être négligée.

6 C'est toujours impressionnant de voir circuler en Grèce aujourd'hui d'énormes camions avec écrit *metaphorà* sur les côtés : il s'agit de camions de déménagement, comme chez nous les camions des déménageurs Gondrand.

7 Toute traduction, en étant une sous-espèce, est interprétation. Avec une légère méprise, Dusi (2000 : 9) se référant à Eco (2000) dit que, pour moi, l'univers des interprétations est plus vaste que celui des traductions; et c'est vrai, mais il ajoute « même s'il admet l'existence de traductions qui réussissent à décider quel effet ou but principal du texte de départ suivre, par exemple l'effet poétique, devenant en ce cas d'excellentes interprétations des intentions du texte ». Je ne faisais pas là une concession, je disais dans cet essai (et je le répète ici) que *toute* traduction, même la traduction de *il pleut* en *it rains*, est une interprétation.

8 Milan, Bompiani, 1976.

9 Marina Pignatti (1998), dans son mémoire de maîtrise sur les traductions italiennes de *Sylvie*, critique certaines de mes solutions, jugeant plus proches du texte celles des autres traducteurs. Donc, même les traductions que je critique peuvent intégrer la mienne.

10 En quel sens une traduction est elle-même une interprétation mais prévoit un autre acte interprétatif, qui n'est pas une traduction mais qui rend possible la traduction, cela sera abordé de nouveau au chapitre 10.

11 Sur l'exécution comme interprétation, je renvoie aux pages de Pareyson (1954).

12 Pareyson suggérait que, si on a une exécution surtout dans le cadre des arts dits, à la suite de Goodman, *allographiques*, on peut aussi avoir une exécution dans le cadre des arts que Goodman appellerait *autographiques* (qui sont en somme le type de lui-même, comme un tableau ou une statue). Le nouvel éclairage d'un tableau dans une exposition ou un musée peut changer la façon de l'interpréter des visiteurs, et cela sur la base d'une interprétation de celui qui a organisé l'exposition.

11

QUAND CHANGE LA SUBSTANCE

Les interprétations intralinguales sont concernées par des questions de substance : toute reformulation conduit à la production d'une substance différente de celle du terme reformulé. Toutefois, puisque, dans ces processus, ce qui compte, c'est la clarification consécutive d'une expression donnée, on tend à juger sans importance ces mutations. Mais considérons ce qui arrive quand on passe à d'autres systèmes sémiotiques.

11.1 Variations de substance dans d'autres systèmes sémiotiques

Prenons la reproduction imprimée d'un tableau, où la tessiture continue de la surface peinte est traduite en termes de trame typographique. Le procédé est réglé - semble-t-il - par des critères purement mécaniques, mais on connaît des éditeurs qui, en préparant des livres ou des catalogues d'art, font des choix, parfois arbitraires, pour rendre plus brillantes ou attirantes les couleurs d'une œuvre reproduite. Au XIX^e^ siècle, faute de processus typographiques plus raffinés, un habile graveur «traduisait» *au trait* un tableau à l'huile, une fresque ou une miniature en noir et blanc. On trouve chez Argan (1970) une analyse des techniques par lesquelles un graveur décidait de rendre ce qu'il estimait être l'aspect fondamental du tableau à reproduire, privilégiant le sujet plutôt que les rapports de tons et de clair-obscur, ou carrément la perceptibilité en modèle réduit d'oeuvres réalisées à grande échelle, où on compensait parfois le facteur dimensionnel par un réajustement des proportions. Naturellement, les usagers acceptaient cette négociation de niveaux pertinents, sachant très bien qu'on ne pouvait avoir plus[1].

Dans ces cas, il n'y a pas mutation de matière (sur laquelle je reviendrai) car texte source et texte de destination se manifestaient à l'intérieur d'un

continuum commun que nous appellerons graphico-pictural (signes et traces sur une surface bidimensionnelle).

En général, ce sont des cas où l'interprétant semble dire « moins » que l'expression interprétée (la perte de la couleur, par exemple), mais on pourrait décider aussi que, dans certaines lithographies ou gravures du XIX^{e} siècle, il *disait davantage* parce qu'il adaptait l'image originale au goût de ses destinataires.

On a parlé d'interprétation intrasystémique (à l'intérieur du même système sémiotique) pour les transcriptions d'un morceau de musique dans une autre tonalité. Mais voici un cas où une transcription implique une mutation timbrique : la transcription pour flûte à bec contralto des *Suites pour violoncelle seul* de Bach. Il s'agit d'une excellente interprétation, qui préserve, dans le changement du son moelleux, la majeure partie des valeurs musicales originales, par exemple « en traduisant » en forme d'arpèges les accords obtenus au violoncelle en passant l'archet sur plusieurs cordes à la fois.

Toutefois, le changement timbrique n'est pas un mince phénomène. Du point de vue mélodique et harmonique, la composition originale comme la transcription doivent permettre d'identifier la *même* œuvre, mais cette identification n'est pas si évidente que ça. Je joue à la flûte à bec les *Suites pour violoncelle* de Bach, et même si je les joue mal, je les connais par cœur. Pourtant, il m'est arrivé d'écouter à la radio, en faisant autre chose, une mélodie interprétée au violoncelle, d'avoir l'impression de la connaître sans réussir à l'identifier, et de réaliser, au prix d'un gros effort, qu'il s'agissait d'une de ces *Suites* que je joue. En changeant le timbre, l'effet sur l'auditeur est différent. Ce qui entre en jeu, c'est un sensible changement de substance[2].

11.2 Le problème de la substance dans la traduction entre deux langues naturelles Au chapitre 2, j'ai traité de la façon dont une traduction doit faire sentir le rythme d'un texte. Je me référais au fait que, dans la Manifestation Linéaire, c'est-à-dire sur le plan de l'expression, on a des substances non spécifiquement linguistiques, au niveau du rythme, du mètre, des valeurs phonosymboliques d'un texte, *etc.* Bien entendu, parler de phénomènes extralinguistiques ne veut pas dire que ces phénomènes ne sont pas eux aussi sémiotiques. C'est là un point important car il nous dit qu'une linguistique, à elle seule, ne peut rendre compte de tous les phénomènes traductifs, qui doivent être

examinés sous un angle sémiotique plus général. La métrique, nous l'avons vu, est si indépendante par rapport à une langue naturelle donnée, que le schéma de l'hendécasyllabe est réalisable dans des langues différentes. J'ajouterai que, sur ce schéma, je peux produire des hendécasyllabes dans une langue inventée, en utilisant des sons qui ne renvoient conventionnellement à aucun signifié.

Le problème ne concerne pas seulement des textes à finalité esthétique. Une fois encore, volons plus bas. Supposons qu'il nous faille traduire dans une autre langue le sens de l'expression italienne *buongiorno* (ce serait pareil avec *bonjour*, et, de manière plus limitée, avec *guten Tag* et *good day).* Nous dirions que *buongiorno* signifie :

littéralement, la description d'une journée agréable ; **2** selon certaines conventions courantes, si elle est prononcée de manière holophrastique, c'est une expression de politesse dont la fonction est avant tout *phatique* (la fonction phatique étant si importante que *buongiorno* pourrait être remplacé -quand on est dans les relations de familiarité – par *come va ?* sans risque de compromettre l'interaction) ; **3** en termes sémantiques, *buongiorno* exprime de manière conventionnelle l'espoir que la personne gratifiée de ce salut passera une journée sans inquiétude et sans soucis; **4** en termes pragmatiques, la sincérité du souhait est moins importante que l'intention de faire preuve de courtoisie et d'absence d'agressivité (sauf pour des versions suprasegmentales particulières, où le souhait est prononcé les dents serrées et sur un ton hostile) ; **5** en italien *buongiorno* peut être employé aussi bien le matin que l'après-midi (à la différence de l'anglais, par exemple); **6** *buongiorno* peut être prononcé tant au début qu'à la fin d'une interaction (même si désormais, par imitation du français je crois, l'habitude s'est répandue de conclure l'interaction par *buona giornata).*

L'ensemble des instructions (1-6) représente une bonne interprétation (et une *reformulation)* mais pas une traduction, la preuve en étant que, après avoir interprété en italien le sens et les instructions d'adéquation pragmatique de *buongiorno,* si, en rencontrant quelqu'un, je lui disais : *en accord avec l'usage phatique du langage et pour des raisons de courtoisie, j'espère que vous pourrez passer une journée sans inquiétude et sans soucis, même si la sincérité du souhait est moins importante que mon propos de faire montre de*

courtoisie et d'absence d'agressivité, je serais au minimum pris pour un être bizarre.

Pourquoi bizarre? Du point de vue de l'interprétation, il n'y aurait rien à objecter, j'aurais exprimé avec exactitude ce que *buongiorno* devrait exprimer. Le problème est que l'un des aspects fondamentaux d'une expression de salutation (ou d'avertissement d'un danger, comme *attention à la marche !* ou *chute de pierres)*, c'est la *brièveté.* Une bonne traduction de ces expressions doit garder la rapidité de la profération.

Or, cette brièveté n'a rien à voir avec le contenu véhiculé par l'expression, et elle n'est pas imposée par la forme de l'expression d'une langue donnée, laquelle met à notre disposition tous les phénomènes dont nous avons besoin pour produire des chaînes qui peuvent être aussi bien *buongiorno* que *je vous souhaite une bonne journée.* La brièveté de la formule est un trait stylistique, et, en définitive, elle dépend d'une règle pragmatique (que nous pourrions formuler ainsi « quand tu salues, sois bref »).

Supposons que je produise une expression et que je la reproduise sur cette page plusieurs fois :

les mamans aiment leurs enfants les mamans aiment leurs enfants les mamans aiment leurs enfants les mamans aiment leurs enfants les mamans aiment leurs enfants

Nous aurions la même Manifestation Linéaire, du point de vue linguistique, et les variations physiques des cinq chaînes deviennent de fait négligeables (seul un microscope nous permettrait de relever d'infinitésimales variations d'encrage). Donc, nous avons répété cinq fois *la même phrase.* Supposons maintenant que je reproduise la même phrase dans des caractères différents :

les mamans aiment leurs enfants *les mamans aiment leurs enfants* les mamans aiment leurs enfants

Aurions-nous réalisé la même phrase en trois substances différentes, et parlerions-nous encore d'une même « forme » de la Manifestation Linéaire ? Du point de vue linguistique, il s'agit de la même forme réalisée dans trois substances différentes. Du point de vue graphique, un caractère typographique est, en tant que type réplicable à l'infini, un élément de forme du système

graphique. Mais ici, le changement de forme a produit aussi trois substances graphiques différentes, et il faudrait les prendre en compte si nous avions à apprécier ou condamner dans le texte trois différentes préférences typographiques, trois différentes « esthétiques » de la part de l'imprimeur.

Supposons maintenant que la même phrase soit prononcée par Pautasso, paysan piémontais, Percuoco, avocat napolitain, et Agramante, acteur tragique un rien cabot. Nous aurions trois réalisations en termes de substance phonique, réalisations qui auraient chacune une grande importance pour connoter l'origine régionale, le niveau culturel, et, dans le cas de l'acteur, des accents allant du dubitatif à l'emphatique, de l'ironique au sentimental. Cela nous dit que même face à une phrase élémentaire, interviennent des traits non linguistiques, appelés suprasegmentaux, tonémiques, ou paralinguistiques.

La substance de la manifestation purement linguistique est insensible aux variations suprasegmentales, du moins quand on s'intéresse à ce que Pautasso, Percuoco ou Agramante veulent dire. Mais il n'en va pas ainsi dans d'autres cas.

Imaginons une sorte de poésie pseudo-futuriste :
Esplosiooone! Una boooOmba !

Une traduction poétique en anglais devrait considérer aussi bien la forme que la substance graphique comme strictement pertinente et nous devrions donner :
ExplosiooOn! A **boooomb !**

Il en irait de même si les phrases que nous avons imaginées dites par Pautasso, Percuoco et Agramante faisaient partie d'une comédie. En ce cas, la prononciation dialectale deviendrait pertinente (si le paysan parlait comme Agramante, ou vice-versa, on aurait un effet comique non négligeable). L'ennui, c'est que le détail serait aussi pertinent dans une traduction, et que l'on aurait des difficultés, car il serait inutile de faire parler Pautasso en *cockney* ou avec un accent régional, car on aurait perdu la connotation originale - et ce sont là les problèmes que nous avons vus pour les traductions de *Baudolino.*

Ainsi, dans des textes auxquels on reconnaît des finalités *esthétiques,* les différences de substance deviennent très importantes. Mais uniquement dans

ces textes-là ?

11.3 Trois formules

J'ai rappelé au début que la substance linguistique change aussi dans les opérations de reformulation, du type définition ou paraphrase, parce que, entre *c'è un topo in cucina* [il y a un rat dans la cuisine] et *c'è un sorcio in cucina* [il y a une souris dans la cuisine], on a produit deux manifestations linéaires différentes. Les deux substances linguistiques sont distinctes car elles ont, disons, une consistance matérielle différente (si la seconde est émise à voix haute, elle produit des vibrations sonores dissemblables de la première, et laisse des traces différentes sur une bande magnétique). Toutefois, pour avoir une reformulation adéquate, il faut que, dans ce changement de substance de l'expression, on veuille exprimer la même substance de contenu (et nous donnons pour acquis que, dans des conditions idéales de synonymie absolue, *sorcio* et *topo* sont totalement interchangeables), de sorte que la variation de substance linguistique soit quantité négligeable. En revanche, dans un processus de traduction proprement dite, *c'è un sorcio in cucina* et *there is a mouse in the kitchen* représentent certes la même substance du contenu, mais à travers deux manifestations linéaires où la différence de substance linguistique prend une importance majeure (dans le second cas, on comprend au moins que le locuteur s'exprime dans une autre langue).

En cas de reformulation, du moment qu'on reconnaît la même substance du contenu, on est très indulgent en ce qui concerne la substance linguistique. Interpréter *buongiorno* comme « expression à fonction phatique, par laquelle on souhaite à l'interlocuteur une journée sans soucis et porteuse de satisfactions, même si la sincérité du souhait est moins importante que l'intention de faire montre de courtoisie et d'absence d'agressivité » est tout à fait satisfaisant sur le plan de la reformulation car le « poids » physique de la substance linguistique n'est pas pertinent.

Donc, en cas de définitions, paraphrases ou inférences, où le contenu est interprété de manière plus « fine » et détaillée, nous pourrions dire que le processus est exprimé par la formule (1) :

(1) $SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_{1a}$ où $C_{1a} > C_1$

C'est-à-dire que la Substance Linguistique$_1$ du texte source, qui exprime le

Contenu$_1$, est transformée en une différente Substance Linguistique$_2$ qui exprime un Contenu$_2$, où C_{1a} (et qu'on me pardonne si j'emploie le signe > en un sens peu technique) est le même Contenu$_1$ mais plus finement interprété, comme quand, au lieu de dire, *Giuseppe sniffe de la cocaïne, je dis Giuseppe absorbe par voie nasale le principe des alcaloïdes contenu dans les feuilles de coca.*

En revanche, dans un processus de traduction élémentaire (par exemple, quand on traduit dans les trains *È pericoloso sporgersi* par *Ne pas se pencher au-dehors)* on transige sur les différences notables de substance linguistique (une expression française plus longue, qui prend matériellement plus de place que l'italienne), à condition qu'elle transmette le plus possible la même information. Donc, nous dirions que, dans une traduction élémentaire, une Substance Linguistique$_1$ (phonique ou graphique), véhiculant un Contenu$_1$, est transformée en une Substance Linguistique$_2$ qui (on l'espère) exprime le même Contenu$_2$: $$(2) \quad SL_1 / C_1 \rightarrow SL_2 / C_1$$

Mais jusqu'à quel point faut-il considérer comme correcte cette formule? SL_2 peut-elle vraiment être différente (ad libitum) de SL_1 ? La formule (2) se révélerait insatisfaisante pour la traduction de *mon petit chou*, où l'on a vu qu'il est conseillé de garder la même substance linguistique.

Volons plus bas encore. On sait que, lorsqu'un texte anglais est traduit en italien, français ou allemand, il devient plus long pour des raisons syntaxiques, car l'anglais a davantage de mots monosyllabiques que les trois autres langues, et que l'allemand utilise de nombreux mots composés. Ces différences sont quantifiables au point que les graphistes d'une maison d'édition peuvent prévoir la façon dont fonctionneront des colonnes parallèles avec les différentes versions d'un texte. Prenons maintenant le premier paragraphe de la deuxième page du *User's Guide of the Musical Instrument Casio CTK-671*. Le texte anglais dit :

384 tones, including 1 000 'Advanced Tones'.
A total of 238 standard tones, including piano, organ, brass, and other presets provide you with the sound you need, while memory for 10 user tones lets you store your own original créations. 100 of the présent tones are 'Advanced Tones', which are variations of standard tones created by programming in effects (DSP) and other settings.

Suivent les trois versions italienne, française et allemande. Si on enregistre le nombre de mots et de lignes dans les différentes langues, on a :

Anglais	Français	Italien	Allemand
62,5	63,6	64,6	60,7

Il est évident que le texte anglais est le plus court, que le texte allemand utilise moins de mots mais plus longs, et que le texte français est à peu près aussi long que le texte italien. Si nous considérons maintenant l'ensemble des lignes de toute la seconde page du manuel, nous avons :

Anglais	Français	Italien	Allemand
27	30	31	34

Alors que le texte anglais n'occupe que la seconde page, les trois autres glissent en partie vers la page suivante. Le phénomène ne surprend personne, mais supposons que, dans le manuel, le texte anglais soit de 27 lignes et le texte allemand de 60 : tout le monde, même sans connaître l'allemand, serait prêt à parier qu'il s'agit non pas d'une traduction mais d'une paraphrase ou d'un autre texte.

Cela veut dire que nous sommes instinctivement amenés à considérer l'adéquation d'une traduction aussi en termes de *rapports quantitatifs* entre substances linguistiques[3].

Dans le cas du salut, nous l'avons vu, c'est la brièveté qui est pertinente. Donc, dans une traduction (même d'un texte sans finalités poétiques) les questions de substance stylistique sont souvent importantes. Les saluts du type *buongiorno* appartiennent à un style d'étiquetage qui, parce qu'il est très réglementé, tient du liturgique. Or les formules d'étiquetage ou de liturgie au sens propre (comme *Ite missa est)* confinent au langage poétique, et elles doivent obéir à des normes stylistiques. C'est pourquoi nous pourrions dire que toute traduction, même celle d'un panneau de signalisation, a en soi un aspect esthético-stylistique.

11.4 La substance en poésie Revenons au poème « Les chats » de Baudelaire que j'avais donné à traduire à Altavista, et voyons maintenant comment il est traduit par un traducteur non pas électronique mais humain, en l'espèce Mario Bonfantini. Je redonne,

par commodité, l'original :

Les amoureux fervents et les savants austères Aiment également, dans leur mûre saison, Les chats puissants et doux, orgueil de la maison, Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires.
I fedeli d'amore, e gli austeri sapienti Prediligon, negli anni che li fanno indolenti, I gatti forti e miti, onori dei focolari Come lor freddolosi, come lor sedentari.

Le traducteur s'est montré plutôt désinvolte par rapport aux valeurs sémantiques (littérales), par exemple avec le renvoi discutable aux *fedeli d'amore* (qui ouvre un réseau de connotations étrangères au texte, puisque les fidèles d'Amour rappellent la légendaire secte à laquelle Dante aurait appartenu - mais évidemment, Bonfantini espérait, non sans raison, que cette connotation érudite ne viendrait pas à l'esprit de la majorité des lecteurs). Il a rendu la saison de la maturité par les années de l'indolence (décision pas tout à fait arbitraire, car l'indolence appartient au même champ associatif que la sédentarité). il a rendu *doux* par *miti* et *maison* par *focolare.*

Sur le plan du contenu, il y a des variations sensibles : par exemple, *focolare* restreint le spectre sémantique de *maison,* il connote plutôt l'intimité et la chaleur paysanne et traditionnelle, et évoque la présence d'une cheminée ou d'un poêle allumés, tandis qu'avec *maison,* le texte baudelairien pourrait suggérer aussi que les *savants austères* habitent une vaste maison glaciale, avec des salons aux murs couverts de bibliothèques. Il semble que Bonfantini, au lieu d'appliquer la formule (2) dont nous avons dit qu'elle identifie des processus de traduction élémentaire, a plutôt appliqué la formule (1), qui décrit des processus de paraphrase et d'inférence, c'est-à-dire propres à cette reformulation que nous avons tenté d'exclure du catalogue des traductions proprement dites.

Le traducteur a transformé les deux rimes croisées (ABAB) en deux rimes plates (AABB), et surtout, il a respecté l'alexandrin en utilisant des septénaires doubles. Si on regarde le reste de la traduction, on remarque que, au deuxième vers, Bonfantini respecte fidèlement la variation ABBA, même s'il recourt à une assonance plutôt qu'à une rime, et qu'il rend les deux tercets restants (AAB, CBC) par AAB, CDC, en introduisant une licence qui aurait peut-être

pu être évitée.

Donc, le traducteur a décidé que, au-delà du contenu du texte français, l'*effet* ou *but* principal à respecter était l'effet poétique, et c'est là-dessus qu'il a tout misé. Ce qui lui importait, c'était de préserver la métrique et la rime, fût-ce au détriment d'un strict respect de la lettre.

Si nous avons été embarrassés pour traduire l'épisode de *Hamlet* en définitions ou en synonymes, c'est que, évidemment, certains textes fondent leur effet sur des caractéristiques rythmiques qui appartiennent à la substance extralinguistique et sont indépendantes de la structure de la langue. Une fois ces caractéristiques identifiées (par exemple, les vers cachés dans *Sylvie),* elles doivent être respectées par le traducteur.

Disons alors qu'*il y* a *des textes auxquels nous reconnaissons une qualité esthétique parce qu'ils rendent particulièrement pertinentes non seulement la substance linguistique mais aussi la substance extralinguistique* - et c'est parce qu'ils présentent ces caractéristiques qu'ils sont, selon Jakobson, *autoréflexifs.*

Si on doit préserver au maximum l'effet produit par la substance de l'expression du texte original, alors les formules (1) et (2) devraient être réécrites comme la formule (3) : $(3) \quad SL_lSE_l / C_l \rightarrow SL_{la}SE_{lA} / C_{la}$

où la substance de l'expression du texte de destination (bien plus que dans la traduction de textes d'usage quotidien) essaie d'être équivalente aussi bien à la substance linguistique SL qu'aux substances extralinguistiques SE du texte source afin de produire *presque* le même effet.

En rhétorique, il y a des figures du contenu (par exemple la métaphore, la synonymie ou l'oxymore), où, en traduction, la substance linguistique - et bien sûr la substance extralinguistique - ne sont pas pertinentes *(une forte faiblesse* traduit très bien avec des sons différents *a strong weakness);* mais ces substances deviennent importantes dans la majeure partie des substances de l'expression, du type paronomase, assonance, allitération ou anagramme. De même, la substance extralinguistique devient fondamentale dans des questions de phonosymbolisme, et, en général, de rythme élocutif.

Quant aux valeurs métriques, la longueur des voyelles et la syllabe sont des phénomènes de système, à l'égal de l'accent tonique (qui dans le système

lexical italien établit les différences de signification) ; mais l'articulation en syntagme d'une séquence de sons de longueur variable selon les lois de la métrique quantitative, ou selon le nombre des syllabes et leur accent, est un phénomène d'organisation du processus de production textuelle et ces solutions (même si elles dépendent de règles métriques et stylistiques particulières) ne sont pourtant perceptibles que comme phénomènes de substance extralinguistique. De la même manière, la rime (schémas strophiques annexes) est perceptible comme substance extralinguistique, même si elle exploite des éléments déjà fournis par le système lexical.

Dans *Le ton beau de Marot,* Douglas Hofstadter (1997 : 17) examine diverses traductions anglaises de la *Divine Comédie,* en partant du principe que la caractéristique stylistique et métrique du poème est d'être en tercets d'hendécasyllabes avec une rime ABA, BCB, CDC et ainsi de suite. Hofstadter montre très bien que cette structure n'est pas de nature linguistique, d'autant qu'elle peut être exprimée par un diagramme de type musical :

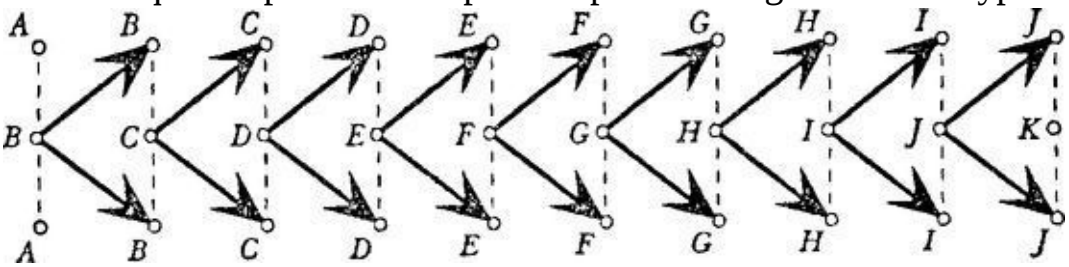


Figure 8

Hofstadter prend les premiers tercets du Chant Trois : et il poursuit en examinant quelques traductions anglaises, qui non seulement ont renoncé à la rime, mais n'ont même pas respecté la scansion de la pensée dantesque en tercets. Dans l'original, l'avis au visiteur prend trois tercets, et ce n'est qu'au quatrième que le poète commente ce qu'il a lu. Hofstadter manifeste à juste titre sa mauvaise humeur envers la traduction de Robert Pinsky où non seulement il n'y a ni hendécasyllabes ni rimes, mais où n'est même pas respectée la distribution en tercets. Et il remarque en outre que, dans ce chant, Dante a 45 tercets, tandis que Pinsky n'en a que 37. Hofstadter commente en disant que les motivations esthétiques de cette décision lui échappent et l'ahurissent (p. 533).

PER ME SI VA NE LA CITTÀ DOLENTE, PER ME SI VA NE L'ETTERNO DOLORE, PER ME SI VA TRA LA PERDUTA GENTE.

GIUSTIZIA MOSSE IL MIO ALTO FATTORE : FECEMI LA DIVINA PODESTATE, LA SOMMA SAPIENZA E 'L PRIMO AMORE.
DINANZI A ME NON FUOR COSE CREATE
SE NON ETTERNE, E IO ETTERNO DURO.
LASCIATE OGNE SPERANZA, VOI CH'INTRATE.

Queste parole di colore oscuro vid'io scritte al sommo d'una porta; per ch'io : "Maestro, il senso lor m'è duro"
THROUGH ME YOU ENTER INTO THE CITY OF WOES,
THROUGH ME YOU ENTER INTO ETERNAL PAIN, THROUGH ME YOU ENTER THE POPULATION OF LOSS.
JUSTICE MOVED MY HIGH MAKER, IN POWER DIVINE, WISDOM SUPREME, LOVE PRIMAL. NO THINGS WERE BEFORE ME NOT ETERNAL; ETERNAL I REMAIN.
ABANDON ALL HOPE, YE WHO ENTER HERE.
These words I saw inscribed in some dark color Over a portal.
"Master," I said, "make clear
Their meaning, which I find too hard to gather."
Then he, as one who understands : "All fear Must be left here, and cowardice die. Together,...

Hofstadter exerce son sarcasme critique sur la traduction d'un grand poète comme Seamus Heaney, qui, lui non plus, ne conserve ni mètre ni rime (Hofstadter signale des vers qu'il aurait biffés d'un trait rouge, s'ils avaient été écrits par un lycéen). Il épargne la traduction de Mark Musa, lequel avoue avoir renoncé à la rime à cause des piètres résultats obtenus par ceux qui l'ont employée, mais il respecte le mètre. Il est curieux que ce panorama néglige la traduction de Dorothy Sayers qui réussit à presque toujours préserver le mètre et sauve la rime, outre qu'elle respecte la bonne division des tercets :

THROUGH ME THE ROAD TO THE CITY OF DESOLATION,
THROUGH ME THE ROAD TO SORROWS DIUTURNAL,
THROUGH ME THE ROAD AMONG THE LOST CREATION.
JUSTICE MOVED MY GREAT MAKER; GOD ETERNAL
WROUGHT ME : THE POWER, AND THE UNSEARCHABLY

HIGH WISDOM, AND THE PRIMAL LOVE SUPERNAL.
NOTHING ERE I WAS MADE WAS MADE TO BE
SAVE THINGS ETERNE, AND I ETERNE ABIDE; LAY DOWN ALL HOPE, YOU THAT GO IN BY ME.
These words, of sombre colour, I descried Writ on the lintel of a gateway; "Sir, This sentence is right hard for me, " I cried.

Voyons maintenant un distique tiré du *Roman de la rose*, suivi d'une paraphrase française (pour rendre le texte accessible au lecteur contemporain) et de deux traductions italiennes :

Maintes genz cuident qu'en songe N'ait se fable non et mençonge. (Roman de la rose) *Nombreux sont ceux qui s'imaginent que dans les rêves il n'y a que fables et mensonges.* (Strubel) *Molti dicono che nei sogni non v'è che favola e menzogna.* (Jevolella) *Dice la gente : fiabe e menzogne sono e saranno sempre i tuoi sogni.* (D'Angelo Matassa)

Au-delà de la paraphrase française qui se réduit à une évidence, on notera que la première traduction italienne en vers ne s'éloigne pas de la paraphrase française en prose, puisque ne sont gardées ni la métrique ni la rime. La deuxième laisse tomber la rime et tente de résoudre l'octonaire original en un quinaire double. Cela donne à penser au lecteur que, dans le texte original, il y avait une métrique, mais sans dire laquelle et qu'on nous en offre une autre en échange. Le contenu (très banal) est intact, mais l'expression s'est perdue ou transformée.

Guillaume de Lorris affirmait, comme il le fera dans les vers suivants, qu'il existe des songes qui disent la vérité. Mais aurait-il commencé ainsi, avec la figure de la *concessio*, si sa langue ne lui avait pas suggéré un rapport phonique entre *songe* et *mençonge?* Pourquoi les deux traductions italiennes renoncent-elles à cette rime et se contentent l'une de *sogni/menzogne* et l'autre de *menzogne/sogni* - surtout si l'on pense que la deuxième traduction, après son premier distique, continue avec des rimes plates ? Ne pouvait-on débuter par *Dice la gente che quei che sogna - sol concepisce fiaba e menzogna ?*

Parfois, le respect de la rime n'est pas suffisant pour garder l'effet du texte. Dans *The Love Song of J. Alfred Prufrock* d'Eliot apparaît le fameux vers :

In the room the women come and go Talking of Michelangelo.

Ici comme dans toute la poésie, le texte joue sur des rimes et des assonances, même internes, en obtenant parfois, à l'image de ce distique, des effets ironiques (en prévoyant la prononciation anglaise du nom italien). Un traducteur, pour éviter des solutions grotesques, peut renoncer aussi bien à la métrique qu'à l'assonance. C'est ce que font Luigi Berti et Roberto Sanesi en traduisant :

Nella stanza le donne vanno e vengono Parlando di Michelangelo.

En revanche, la traduction française de Pierre Leyris essaie de garder un effet rime, en acceptant de changer le sens de l'expression source :

Dans la pièce les femmes vont et viennent En parlant des maîtres de Sienne.

En ce cas, pour sauver la rime, le traducteur a violé le référent (on ne parle plus de Michel-Ange mais, disons, de Duccio di Buoninsegna). On a l'impression que, en sauvant la rime, on a perdu la subtilité de l'assonance originale basée sur ce *ö* (les dames disent, avec la diction nasillarde, traînante et affectée qu'elles se doivent d'avoir, *Maikelangiloo).* En outre, je suppose que parler des peintres siennois (pour de respectables dames britanniques - qu'Eliot nous présente au fond comme des bas bleus) présuppose une certaine compétence dans l'histoire de la peinture italienne, tandis que Michel-Ange (avec Raphaël et Léonard) semble plus adapté à la superficialité de cette conversation. Vu que l'effet d'une diction nasillarde, traînante et affectée se perd de toute façon, vaut-il mieux respecter la rime ou le parfum Kitsch de la référence ?

Je faisais des observations analogues dans Eco (1995a), et je m'exerçais par jeu à trouver quelques alternatives grotesques comme - *Nella stanza le donne cambian posto - parlando dell'Ariosto ou Nella stanza le donne a vol d'augello - parlan di Raffaello.* Sanesi (1997), en approuvant mes analyses, cite la traduction Bacigalupo qui rend ainsi ce distique fatal :

Le donne vanno e vengono nei salotti Parlando di Michelangelo

Buonarotti.

Je laisse le lecteur juge, mais il me semble que, pour gagner tout juste une assonance boiteuse, la version a abondamment perdu le reste.

A propos de *Prufrock*, j'avoue que, ayant abordé la première fois ce texte (sans doute le poème contemporain que je préfère) en traduction italienne, je l'avais compris comme étant écrit en vers libres non rimés. Voici en effet la traduction Berti et la traduction Sanesi :

Allora andiamo, tu ed io, quando la sera si tende contro il cielo come il paziente in preda alla narcosi; andiamo, per certe semideserte strade, ritrovi mormoranti di chi passa notti agitate in dormitori pubblici.
E restaurants pieni di segatura e gusci d'ostrica; Strade che ci seguono come un tedioso argomento D'ingannevole intento E c'inducono a una domanda opprimente...
Oh, non chiedete "cos'è?"
Andiamo a fare la nostra visita. (Berti) *Allora andiamo, tu ed io, Quando la sera si stende contro il cielo Come un paziente eterizzato sopra una tavola*[4]*; Andiamo, per certe strade semideserte, Mormoranti ricoveri Di notti senza riposo in alberghi di passo a poco prezzo E ristoranti pieni di segatura e gusci d'ostriche; Strade che si succedono come un tedioso argomento Con l'insidioso proposito Di condurti a domande che opprimono...*
Oh, non chiedere « Cosa ? »
Andiamo a fare la nostra visita. (Sanesi)

En réalité, le *Prufrock* original a une métrique, des rimes (parfois internes) et des assonances (qui justifient l'assonance finale entre *go* et *Michelangelo),* que perd la traduction italienne :

Let us go, you and I, When the evening is spread out against the sky Like a patient etherised upon a table; Let us go, through certain half-

deserted streets, The muttering retreats Of restless nights in one-night cheap hotels And sawdust restaurants with oyster-shells : Streets that follow like a tedious argument Of insidious intent To lead you to a overwhelming question...
Oh, do not ask, « What is it? »
Let us go and make our visit.
In the room the women come and go Talking of Michelangelo.

Je me suis dit que, si Eliot avait utilisé des vers et des rimes, il fallait s'efforcer de les conserver. J'ai fait une tentative (qui ne se veut pas une œuvre accomplie avec tout le sérieux nécessaire) et voici le résultat :

Tu ed io, è già l'ora, andiamo nella sera che nel cielo si spande in ombra nera come un malato già in anestesia.

Andiam per certe strade desolate nel brusio polveroso di certi alberghi ad ore, in cui folate senti di notti insonni, e l'acre odore di ristoranti pregni di sudore...

Puis je me suis arrêté. J'ai aussitôt eu l'impression d'être devant une poésie italienne de la fin du XIX^e^ ou du début du XX^e^ siècle. Certes, *Prufrock* a été écrit en 1911, et il n'était donc pas incorrect de le rendre dans l'esprit de son époque, mais je me suis demandé si le contexte dans lequel écrivait Eliot en anglais était le même que celui dans lequel écrivait, mettons, Lorenzo Stecchetti *(Sbadigliando languir solo e soletto - Lunghi e tediosi giorni, - Dormire e ricader disteso in letto - Finché il sonno ritorni, - Sentir la mente e il core in etisia, - Ecco la vita mia).*

J'ai décidé de ne pas du tout me poser la question, car je ne suis pas un expert de poésie anglaise du début du XX^e^ et que je n'ai jamais traduit de poème de l'anglais. On ne peut changer de métier d'un jour à l'autre. En revanche, le problème auquel j'ai envie de m'intéresser est d'un autre genre : ma traduction aurait pu être acceptable (accordez-le-moi par amour de l'hypothèse) si je l'avais publiée dans les premières décennies du siècle dernier. La traduction de Berti date des années quarante et celles de Sanesi du début des années soixante : la culture italienne a donc reçu Eliot en tant que poète contemporain, après avoir connu l'hermétisme, entre autres courants (et

on sait combien Eliot a influencé cette poésie italienne qui a évolué ensuite vers l'avant-gardisme) ; et ce qu'elle a aimé chez Eliot, c'était sa sécheresse quasi prosaïque, le jeu des idées, la densité des symboles.

Ce qui entre en jeu ici, c'est la notion d'*horizon du traducteur*[5]. Les traductions (et c'est pourquoi elles vieillissent) évoluent dans un horizon de traditions et de conventions littéraires qui influencent fatalement les choix esthétiques. Berti et Sanesi sont plongés dans le panorama littéraire italien des années quarante-soixante. C'est pourquoi ils ont fait les choix qu'ils ont faits. S'ils ont évité la rime, ce n'est pas qu'ils étaient incapables de trouver des équivalents, c'est qu'ils ont négocié en pariant sur une image de la poésie d'Eliot qui était celle que pouvait attendre et désirer le lecteur italien. Ils ont décidé (et ce fut un choix interprétatif) que la rime, chez Eliot, était secondaire par rapport à la représentation d'une « terre vaine », et qu'aucune exigence de rime n'autorisait à perdre la référence à des restaurants *sawdust* et *wih oyster-shells* (qui, en plus, évoquent au lecteur italien les os de seiche de Montale !). La rime à tout prix risquait d'adoucir et de rendre *cantabile* un discours qui se voulait pulvérulent et âcre (car la peur sera montrée dans une poignée de poussière). Et donc, la fidélité à la désolation éliotienne imposait de renoncer à la rime qui, dans le contexte italien, aurait paru exagérément consolante, « agréable ».

Les traductions italiennes de *Prufrock* ont été déterminées tant par le moment historique où elles étaient faites que par la tradition traductive où elles s'inséraient. On ne peut les définir comme fondamentalement « fidèles » qu'à la lumière de règles interprétatives qu'une culture (et la critique qui la reconstruit et la juge) a préalablement - fût-ce implicitement - établies[6].

Ce faisant, les deux traducteurs ont opté pour le *target-oriented*, et, de ce texte, ils ont choisi la séquence nue et auto-évidente des images évoquées, sans tenter d'insérer la rime dans des cas sporadiques (et faciles). Mais ils n'ont pas été insensibles aux problèmes de la substance linguistique, pas plus qu'ils n'ont décidé de privilégier le seul contenu en se désintéressant des valeurs de la Manifestation Linéaire. Simplement, ils ont misé sur d'autres valeurs. Revenons au distique final : la métrique de Berti et Sanesi n'était pas celle d'Eliot, mais le passage d'un rythme novénaire à un rythme dodécasyllabique conserve au distique son indécidable nature quasi gnomique : l'*exemplum* reste mémorable, et *cantabile* à sa manière, même dans la version italienne.

Bien que cela ne concerne pas directement les problèmes de substance, mais puisque cela se relie au thème de l'horizon du traducteur, je voudrais citer un cas rencontré dans le *Conte di Montecristo* traduit par Emilio Franceschini[7]. Edmond Dantès, on le sait, est rejoint dans sa cellule par un personnage qui, au chapitre XV, est désigné par le gouverneur du château d'If sous le nom d'*abbé Faria*, qui se présente au chapitre XVI à Edmond en disant *Je suis l'abbé Faria* et qui, comme tel, est toujours nommé ainsi. Aujourd'hui, nous savons que ce n'était pas un personnage fictif, mais un Portugais (que Dumas fait devenir Italien), professeur de philosophie, qui avait participé aux événements de la révolution, adepte de Swedenborg et Mesmer, et que même Chateaubriand nomme dans ses *Mémoires d'outre-tombe*[8]. A part les sources historiques, il est quand même fondamental que ce personnage, philosophe des Lumières et bonapartiste, soit un ecclésiastique, d'abord parce que c'était caractéristique de l'époque, ensuite parce que la fonction de mentor, père et directeur spirituel qu'il assume auprès d'Edmond prend ainsi un relief particulier.

Or, la traduction Franceschini ne dit jamais que Faria est un *abbé*, à tel point que le chapitre XVIII, intitulé en français « La chambre de l'abbé », devient, dans la version italienne, « *La cella dello scienziato* » [La cellule du scientifique]. Il est évident que l'histoire change, fût-ce de peu, et que ce Faria perd ses connotations originales pour endosser les connotations, plus vagues, d'un aventurier-scientifique. Les raisons pour lesquelles le traducteur a pratiqué cette censure sont impénétrables. Il serait risible de penser qu'il l'a fait par fureur anticléricale. Il ne reste donc qu'une explication : le titre d'abbé en France est attribué à un ecclésiastique séculier, ce qui, en italien, deviendrait *don* ou *reverendo*, sinon, on penserait à un abate, c'est-à-dire à un moine régulier, chef d'une abbaye. Il se peut que le traducteur ait pensé que *don Faria* réduirait la figure hiératique du prisonnier aux dimensions d'un curé de campagne, et que cela l'ait embarrassé. Mais c'est justement là que devrait entrer en jeu la notion d'horizon du traducteur.

Quoi qu'il en soit, dans l'imaginaire collectif, l'abbé Faria est l'abbé Faria en Italie aussi, et c'est ainsi que le nomment maintes traductions précédentes; en tant qu'abbé, le légendaire Faria réapparaît dans les *Trois Mousquetaires* de Nizza et Morbelli[9], et même dans *I due orfanelli* avec Totò et Carlo Campanini. Son nom appartient à la légende intertextuelle, au même titre que

Le Petit Chaperon Rouge ou Le Corsaire Noir. Donc, je ne pense pas qu'on puisse traduire *Monte-Cristo* en retirant à Faria sa dignité ecclésiastique - et que le lecteur le croit moine plutôt que prêtre, c'est une histoire secondaire.

11.5 Le presque de la traduction poétique L'importance de la substance extralinguistique est centrale dans le discours à fonction poétique - et dans tout art, quand, ce qui compte, ce n'est pas seulement qu'on voit, dans un tableau, la bouche ou les yeux d'un visage, mais aussi qu'on évalue le trait, le coup de pinceau, souvent le grain de la matière dans laquelle ils sont réalisés *(substantialisés,* justement).

Dans la communication à des fins pratiques, la présence des substances linguistique et extralinguistique est purement fonctionnelle, elle sert à frapper les sens, et on part de là pour interpréter le contenu. Si je demandais où se trouve Prufrock, et qu'on me réponde qu'il est dans la pièce où des dames vont et viennent en parlant de Michelangelo, la prononciation du nom, l'assonance anglaise en go, le fait que l'avant-dernier vers italien soit un dodécasyllabe, tout cela serait inessentiel : j'oublierais les problèmes de substance, m'empressant de trouver cette pièce, écartant celle où sont assis des savants austères et frileux.

En revanche, face à un discours à fonction poétique, je saisis aussi bien le contenu dénoté que le contenu connoté (la condamnation sans appel des pauvres dames), mais après l'avoir saisi, je reviens à des questions de substances, et je me délecte du rapport entre substances et contenu.

J'ai placé ces réflexions sur le traduire sous l'égide d'un *presque.* Quand tout va bien, en traduisant, on dit *presque* la même chose. Le problème du *presque* devient central dans la traduction poétique, jusqu'à la limite de la recréation si géniale que, du presque, on passe à une chose *autre,* une autre chose, qui n'a avec l'original qu'une dette, dirais-je, morale.

Cela dit, il est intéressant de voir, quand parfois le traducteur sait qu'il ne peut dire qu'un *presque,* où il va chercher le *noyau de la chose* qu'il veut rendre (fût-ce presque) à tout prix.

Je commence avec un cas dont je ne connais (mais peut-être est-ce une de mes limites) ni traduction adaptée ni remaniement radical. C'est sans doute l'une des plus belles chansons d'amour de la poésie moderne, et on la trouve dans la *Prose du Transsibérien* de Cendrars, où, à un certain moment, le

poète, tandis que le train roule avec ses rythmes et ses cahots à travers des plaines interminables, s'adresse à sa dame, la petite Jeanne de France, très douce prostituée malade :

Jeanne Jeannette Ninette nini ninon nichon Mimi mamour ma poupoule mon Pérou Dodo dondon Carotte ma crotte Chouchou p'tit-cœur Cocotte Chérie p'tite chèvre Mon p'tit-péché mignon Concon Coucou Elle dort.

Cela me désole que la traduction de Rino Cortiana, pour garder le ton de douceur, minaude avec des tons clairs qui ne peuvent rendre le roulement sombre des wagons :

Giovanna Giovannina Ninetta Ninettina tettina Mimì mio amor mia gattina mio Perù Nanna nannina Patata mia patatina Stella stellina Paciocchina Cara caprettina Vizietto mio Mona monella Ciri ciritella Dorme.

Mais ce n'est pas la faute de Cortiana. Il a probablement entrevu dans ces vers deux noyaux : le roulement des wagons et la tendresse amoureuse. Il a dû choisir. Le français (vous vous rappelez le *mon petit chou* évoqué plus haut?) réussit à fondre, pour ainsi dire, cajoleries et chemin de fer à voie étroite, l'italien peut-être pas (Edith Piaf aurait-elle pu chanter dans la langue de Francesco Maria Piave ?).

A propos de chemin de fer, l'une des poésies que j'aime le plus est celle-ci, de Montale :

Addio, fischi nel buio, cenni, tosse e sportelli abbassati : E l'ora.
Forse gli automi hanno raione : Come appaiono dai corridoi, murati !
- Presti anche tu alla fioca litania del tuo rapido quest'orrida e fedele cadenza di carioca ?

Puisque la poésie est déjà en italien, je ne pouvais lui rendre l'hommage d'une traduction, mais je me suis amusé à tenter onze exercices « oulipiens », à savoir cinq lipogrammes (chaque fois en la réécrivant sans chacune des cinq voyelles), cinq textes monovocaliques (en utilisant à chaque fois une seule voyelle), et un pangramme hétérolittéral (en utilisant à chaque fois chaque lettre de l'alphabet). Ceux qui voudraient vérifier tous les résultats de mon exercice peuvent aller consulter « Undici danze per Montale » *(in* Eco 1992b : 278-281).

Le problème que je m'étais posé n'était bien sûr pas de « traduire » le sens de la poésie en fonction des contraintes que je m'imposais, car sinon, quelques bonnes paraphrases auraient suffi; je cherchais à sauvegarder dans cette adaptation *la chose même.* Selon mon interprétation, il y a cinq *choses mêmes* : (i) cinq hendécasyllabes, dont deux dactyliques, et deux septénaires ; (ii) les quatre premiers vers non rimés, les trois derniers avec une rime; (iii) dans la première partie, l'apparition des automates (et j'ai décidé que, pour chaque variation, ils prendraient la forme d'un être mécanique, robot, ordinateur, engrenage, etc.) ; (iv) dans les trois derniers vers, le rythme du train; (v) enfin, la citation finale d'une danse, qui dans l'original est une carioca et qui, dans mes variations, mettait enjeu onze danses différentes (d'où le titre de mon exercice).

Je ne propose ici en entier que le premier lipogramme (sans le A) et, pour le reste, trois variations sur les trois derniers vers, parce que c'est sur ceux-ci que nous nous arrêterons. Inutile de citer la onzième variation, le pangramme, car c'est la croix et la bannière d'utiliser une seule fois toutes les lettres de l'alphabet, et c'est déjà beaucoup de réussir un tel tour de force, fatalement presque énigmatique, mais sans pouvoir respecter aucune « chose », si ce n'est la présence d'une danse et d'un automate :

Congedi, fischi, buio, cenni, tosse e sportelli rinchiusi. E tempo. Forse son nel giusto i robot. Come si vedono nei corridoi, reclusi !
– *Odi* pur tu il severo sussulto *del* diretto con *quest'orrido.*
ossessivo ritorno di un *bolero ?*
– Dona pur tu, su, prova al litaniar di un rapido l'improvvido ostinato ritmar di bossa nova...
– Do forse alla macumba che danza questo treno la tremenda ed

ottusa cadenza di una rumba ?
– Presti anche tu, chissà, al litaniar dei rapidi quest'arida cadenza di un demente cha-cha-cha ?
– Non senti forse, a sera, la litania del rapido nell'orrido ancheggiare lascivo di habanera ?
– Salta magra la gamba, canta la fratta strada, pazza arranca, assatanata d'asma l'atra samba ?
– Del TEE presente l'effervescenze fredde, le tremende demenze meste d'ebete merenghe ?
– Si, ridi, ridi, insisti : sibilin di sinistri ispidi brividi misti ritmi scipiti, tristi twist.
– Colgo sol do-do-sol...
Fosco locomotor, con moto roco mormoro l'ostrogoto rock'n 'roll.
– Ruhr, Turku... Tumbuctù ?
Uh, fu sul bus, sul currus d'un Vudù un murmur (zum, zum, zum) d'un blu zulù[10] .

En jouant sur la voyelle, on fait ce qu'on peut, mais ce que je voulais démontrer, c'était qu'on pouvait respecter les cinq caractéristiques fondamentales de cette poésie, même dans un bouleversement ludique. Or, j'ai sous les yeux deux versions, l'une anglaise et l'autre française qui, à mon avis, dans les trois derniers vers, perdent, au bas mot, le rythme rapide.

La première est de Katherine Jackson, la seconde de Patrice Dyerval Angelini :

Goodbyes, whistles in the dark, nods, coughing, and train windows down. It's time. Perhaps the robots are right. How they lean from the corridors, walled in !

And do you too lend, to the dim litany of your express train, this constant fearful cadenza of a carioca ?

Adieux, sifflets dans l'ombre, signes, toux Et vitres fermées. C'est l'heure. Peut-être Les automates ont-ils raison. Comme des couloirs Ils apparaissent murés !

Toi aussi, prêtes-tu à la sourde Litanie de ton rapide cette affreuse Et fidèle cadence de carioca ? –

Etait-il possible de garder la métrique ? Etait-il possible de rendre le rythme du train? Pourquoi avoir sous-évalué ce tiret qui introduit le dernier tercet, où est introduite la voix du poète (en prise directe), après une description apparemment objective? Pourquoi le tiret apparaît-il à la fin de la traduction française ? Pourquoi la traduction anglaise ne respecte-t-elle pas ces points de suspension, indice de fragment, ou annonce d'un quelconque saut de registre, ou qui survolent la prolongation d'une triste et interminable comédie des adieux avant le départ? Je n'ai pas l'intention de répondre à cela, et j'admets qu'il est plus facile de faire un lipogramme qu'une traduction. Mais il me semble que, en fin de compte, ces deux traductions ont misé davantage sur le contenu, sur les pâles événements racontés par la poésie, que sur sa structure formelle. Un choix, certes, un *presque.*

Je continue à penser que l'exercice des lipogrammes est très utile pour comprendre où est la *chose même.* Prenons une autre poésie de Montale :

Spesso il male di vivere ho incontrato : era il rivo strozzato che gorgoglia, era l'incartocciarsi della foglia riarsa, era il cavallo stramazzato.

Bene non seppi, fuori del prodigio che schiude la divina Indifferenza : era la statua nella sonnolenza del meriggio, e la nuvola, e il falco, alto levato.

Personne ne peut nier que cette poésie a un « contenu », qui est plus philosophiquement paraphrasable que celui de la poésie précédente, et que toute traduction doit s'attacher à le garder, de même qu'il faut laisser émerger les images originales, toutes des épiphanies, corrélatifs objectifs du mal de vivre. Mais ce n'est pas l'image d'un cours d'eau se restreignant qui manifeste le mal de vivre : c'est aussi l'âpreté de ce *strozzato* et de ce *gorgoglia* ; ce sont les deux enjambements, griffe du style montalien; c'est ce mal qui se montre dans une poignée de poussière (aurait dit Eliot), et se prolonge sur la mesure paisible de l'hendécasyllabe, autant que les rares images du bien; c'est enfin que les sept premiers hendécasyllabes décrivent le mal et le bien terrestres tandis que le vers final casse le rythme de l'hendécasyllabe et « entraîne le souffle », pour ainsi dire, vers le ciel.

Quand j'ai essayé cinq variations lipogrammatiques sur cette poésie (Eco, 1991), j'ai tenté de respecter ces caractéristiques. Je les reporte toutes pour montrer comment on pouvait toujours respecter l'hendécasyllabe, les deux

enjambements, des sonorités âpres et la longue respiration du dernier vers.

Sans A

Spesso il dolor di vivere l'ho intuito : fosse il rivo insistito che gorgogli, fosse il secco contorcersi di fogli combusti, od il corsiero indebolito.
Bene non seppi, fuori del prodigio che schiude un cielo che si mostri inerte : forse l'idolo immoto su per l'erte del meriggio, od il corvo che voli, e l'infinito.

Sans E

Talora il duolo cosmico ho incontrato : dico il rivo strozzato qual gorgoglia quando l'accartocciarsi di una foglia l'ingolfa, od il cavallo stramazzato.
Bontà non vidi, fuori d'un prodigio dischiuso da divina noncuranza : dico la statua in una vuota stanza abbagliata, o la nuvola, o il falco, altro librato.

Sans I

S'è spesso un mal dell'essere mostrato : era un botro strozzato, od un batrace che nel padule è colto da un rapace feroce, era il cavallo stramazzato.
Al ben non credo, fuor del lampo ebéte che svela la celeste obsolescenza : era la statua nella sonnolenza dell'estate, o la nube, o un falco lato levato.

Sans O

Sempre nel mal di vivere t'imbatti : vedi l'acqua in arsura che si sfibra, i pistilli e gli stami d'una fibra disfarsi, ed i cavalli che tu abbatti.
Bene ? Che sappia, c'è la luce scialba che schiude la divina indifferenza Ed hai la statua nella stupescenza Di quest'alba, e la nube, se l'aquila si libra.

Sans U

Spesso il male di vivere ho incontrato : era il rivo strozzato che gorgoglia era l'incartocciarsi della foglia riarsa, era il cavallo stramazzato.
Bene non seppi, salvo che il prodigio che ostenta la divina indifferenza : era l'icona nella sonnolenza del meriggio, ed il cirro, ed il falco, alto levato.

Je passe à trois traductions, dont honnêtement j'ignore l'auteur pour l'une d'elles, car je l'ai trouvée sur Internet qui néglige souvent les références bibliographiques (www.geocities.com/Paris/LeftBank/5739/eng-living.html), une autre, anglaise également, de Antonino Mazza et une française de Pierre Van Bever :

Often I have encountered the evil of living : it was the strangled stream which gurgles, it was the crumpling sound of the dried out leaf, it was the horse weaty and exhausted.
The good I knew not, other than the miracle revealed by divine Indifference : it was the statue in the slumber ofthe afternoon, and the cloud, and the high flying falcon.
Often the pain of living have I met : it was the chocked stream that gurgles, it was the curling up of the parched leaf, it was the horse fallen off its feet.
Well-being I have not known, save the prodigy that reveals divine Indifference : it was the statue in the midday somnolence, and the cloud, and the falcon high lifted.
Souvent j'ai rencontré le malheur de vivre : c'était le ruisseau étranglé qui bouillonne, c'était la feuille toute recoquillée et acornie, c'était le cheval foudroyé.
Le bonheur je ne l'ai pas connu, hormis le prodige qui dévoile la divine Indifférence : c'était la statue dans la torpeur méridienne, et le

nuage et le faucon qui plane haut dans le ciel.

Les trois traducteurs ont respecté les deux enjambements, ils ont fait de leur mieux pour rendre les sons les plus âpres, et les deux Anglais ont donné au dernier vers un souffle plus long que celui des précédents. Néanmoins, personne n'a adopté une métrique uniforme, tout aussi importante. Etait-ce impossible ? Etait-ce possible mais au prix de changements d'images? Une fois encore, je ne me prononce pas : chacun a choisi son propre *presque.*

Je voudrais maintenant examiner une série de *presque* où chacun des traducteurs a identifié avec clarté ce qu'il voulait sauver et ce qu'il voulait perdre. Il s'agissait d'un très grand défi, car l'auteur lui-même s'était soucié de dire quelles étaient pour lui les caractéristiques fondamentales de son texte. Je parle de *The Raven* de Poe, et de cette *Philosophy of Composition*, où le poète raconte comment il a conçu son petit poème.

Poe voulait nous dire, de manière provocante, que dans *Le Corbeau* « aucun point de la composition ne peut être attribué au hasard ou à l'intuition, et que l'ouvrage a marché, pas à pas, vers sa solution, avec la précision et la rigoureuse logique d'un problème mathématique [11] ». Position véritablement provocatrice, ainsi que cela fut remarqué, car elle introduisait un élément de calcul formel dans un milieu dominé par le concept romantique de la poésie comme produit d'une inspiration subite (« Beaucoup d'écrivains [...] aiment mieux laisser entendre qu'ils composent grâce à une espèce de frénésie subtile ou d'intuition extatique... »). C'est là une position très intéressante en ce qui concerne tout ce que j'ai dit aux chapitres précédents de ce livre car Poe est sans doute le premier, du moins parmi les modernes[12], à se poser le problème de *l'effet* qu'un texte doit provoquer chez celui que j'appellerai son Lecteur Modèle.

Poe calcule la durée exacte d'une composition littéraire, qui doit être assez brève pour pouvoir être lue en une seule séance, et il prend donc en compte la psychologie même du possible lecteur. Ensuite, il nous dit comment sa « pensée » (notez bien, pensée, pas fulguration) a été de décider de l'effet à produire, un effet que l'on doit éprouver quand on contemple le Beau. Et ici, avec un apparent cynisme - mais il semble moins cynique si on ne le juge pas à l'aune contemporaine mais dans le cadre d'une tradition romantique - il

affirme qu'« une Beauté de n'importe quelle famille, dans son développement suprême, pousse inévitablement aux larmes une âme sensible » et que la « mélancolie est donc le plus légitime de tous les tons poétiques ».

Ensuite, Poe se demande quelle invention artistique inédite, quel « pivot » pourrait lui être utile pour l'ensemble de la structure poétique, et il décide que ce doit être le refrain, et il essaye une formule qui lui permette de s'en tenir à une monotonie du son accompagnée d'une continuelle variation de la pensée. Le refrain devait être bref, si possible d'un seul mot qui représente la conclusion de chaque strophe.

Que cette conclusion, cette chute, dût nécessairement être sonore et susceptible d'une emphase prolongée, cela n'admettait pas le doute, et ces considérations me menèrent inévitablement à l'*o* long, comme étant la voyelle la plus sonore, associé à l'*r*, comme étant la consonne la plus vigoureuse.

D'où l'idée que le mot devait être *nevermore,* et la difficulté de faire prononcer à plusieurs reprises ce mot, dans une obstination irraisonnable et irrationnelle, par un être humain. Donc, ce devait être un animal doué de parole. Un Corbeau, qui est surtout un oiseau de mauvais augure.

Alors, ne perdant pas de vue le superlatif ou la perfection dans tous les points, je me demandai : De tous les sujets mélancoliques, quel est *le plus* mélancolique selon l'intelligence *universelle* de l'humanité? - La Mort, réponse inévitable. - Et quand, me dis-je, ce sujet, le plus mélancolique de tous, est-il le plus poétique? - D'après ce que j'ai déjà expliqué assez amplement, on peut facilement deviner la réponse : - C'est quand il s'allie intimement à la Beauté. Donc, la *mort* d'une *belle femme* est incontestablement le plus poétique sujet du monde, et il est également hors de doute que la bouche la mieux choisie pour développer un pareil thème est celle d'un amant privé de son trésor. J'avais dès lors à combiner ces deux idées : un amant pleurant sa maîtresse défunte, et un corbeau répétant continuellement le mot *Jamais plus.*

Ayant posé ces principes, Poe se propose de trouver le rythme et le mètre adapté et décide pour un rythme trochaïque et pour « un vers octomètre acatalectique ; alternant avec un heptamètre catalectique - qui, répété, devient refrain au cinquième vers -, et se termine par i, tétramètre catalectique ». C'est-à-dire, comme il prend humblement la peine de l'expliquer, « les pieds employés, qui sont des trochées, consistent en une syllabe longue suivie d'une brève : le premier vers de la stance est fait de huit pieds de cette nature ; le second de sept et demi; le troisième de huit; le quatrième, de huit ; le cinquième, de sept et demi également; le sixième, de trois et demi » et il se satisfait de ce que, bien que ces vers, pris isolément, ont souvent été employés en poésie, personne n'avait jamais songé à les combiner en une seule stance.

Il ne restait qu'à établir les modalités de la rencontre entre l'amant désespéré et le Corbeau : Poe choisit comme étant la plus appropriée une chambre encore pleine des souvenirs de l'aimée, en contraste avec une nuit tempétueuse à l'extérieur, laquelle par ailleurs explique la raison pour laquelle le Corbeau entre dans la maison; et il trouve décisive l'idée de faire se poser le Corbeau sur le buste de Pallas, pour créer un contraste entre blanc et noir, car la déesse de la sagesse va bien avec l'érudition de l'amant et enfin (où l'on voit que Poe « pensait » aussi avec son oreille) pour la sonorité du mot *Pallas.*

On sait les fleuves d'encre qu'a fait couler cette confession a posteriori. On n'acceptait pas, et beaucoup n'acceptent toujours pas, l'idée que ce que nous appelons inspiration soit une pensée rapide, qui ne cesse pas d'être calcul même si elle se développe en un temps très bref (qui demande parfois des repentirs et des corrections infinies), et on a préféré considérer que Poe s'était moqué de ses critiques, en reconstruisant après coup, artificiellement en théorie, ce qu'il avait conçu d'un jet. On ne pensait pas que, quelle que fût la façon dont s'étaient passées les choses, la description de Poe *nous dit exactement ce qui se trouve dans le texte*, et ce qu'un critique attentif aux valeurs formelles et aux stratégies narratives y trouverait, même si Poe ne le lui avait jamais dit. Poe refaisait donc simplement, de manière analytique, voire pédante, le parcours qu'il avait fait en inventant, parfois en réagissant uniquement à une suggestion phonique. Peut-être que le son de *Pal*las vient avant l'idée que la statue doit être blanche, peut-être que ce qui vient en premier, c'est l'idée du contraste entre blanc et noir, peut-être que Poe s'est réveillé un matin, ou endormi une nuit, en ayant en tête pour des raisons fortuites le mot *nevermore.* Peu importe par où ces images sont entrées dans son palais, le fait est que son palais poétique est fait ainsi, et s'il a été capable

de s'en rendre compte après, c'est que, d'une manière ou d'une autre, il s'en rendait déjà compte au cours de sa construction.

En tout cas, quel défi pour le traducteur ! Toi, semble lui dire Poe, tu n'as pas à te creuser la cervelle pour comprendre le mécanisme secret de mes vers, je te le donne, essaie de nier que c'est celui-là, et essaie de traduire en l'ignorant...

Or, nous avons la chance d'avoir le texte et les réflexions critiques des deux premiers grands traducteurs du *Corbeau,* Baudelaire et Mallarmé, qui, surtout, ont fondé la réputation européenne de Poe, aujourd'hui encore considéré comme un poète majeur davantage de ce côté-ci de l'Atlantique que de l'autre. Baudelaire et Mallarmé ont lu aussi bien *The Raven* que *Philosophy of Composition*, et surtout, ils sont adeptes de la perfection formelle. Que se passe-t-il?

Baudelaire traduit *Le Corbeau* en 1856, essentiellement comme exemple pour clarifier l'essai sur la philosophie de la composition et, assortissant le tout de ses observations, il l'intitule « La genèse d'un poème » pour l'insérer dans *Histoires grotesques et curieuses.* Il commence par la poétique et admet que, en général, les poétiques sont modelées après les œuvres, mais que, cette fois, il se trouve un poète pour « prétendre » que sa poésie a été composée sur la base de sa poétique. Toutefois, il doute aussitôt qu'il en ait été ainsi et il se demande si, par une étrange vanité, Poe n'a pas voulu paraître moins inspiré que ce qu'il était. Quoi qu'il en soit, il ne se prononce pas : « Les amateurs du *délire* seront peut-être révoltés par ces *cyniques* maximes; mais chacun en peut prendre ce qu'il voudra. » Au fond – admet-il - ce n'est pas si mal de montrer aux lecteurs « quel labeur exige cet objet de Luxe qu'on nomme Poésie. Après tout, un peu de charlatanerie est toujours permis au génie ».

En somme, Baudelaire est à la fois attiré et révulsé par le défi de Poe. Entraîné par les déclarations de poétique (mais peut-être aussi par ses réactions instinctives de lecteur), il trouve que le texte tout entier « roule sur un mot mystérieux et profond, terrible comme l'infini », mais - hélas - ce mot, il le pense aussitôt en français et le cite en français : *Jamais plus.* Bien qu'il ait lu les déclarations de Poe sur l'effort prolongé de la voix, sur le o et sur le r, dans les faits, il saisit de ce mot le contenu, non l'expression. La traduction qui s'ensuivra ne pourra qu'être dominée par cette trahison initiale. *Jamais plus* n'est pas un murmure qui se prolonge lugubrement dans la nuit, c'est un couperet.

Baudelaire s'aperçoit qu'il serait impossible de tenter une « singerie rimée » du texte source, et il déclare aussitôt forfait : il traduira en prose. Pour ce faire, il s'intéresse aux valeurs de contenu, et il cite l'insomnie et le désespoir, la fièvre des idées, la violence des couleurs, la terreur, la douleur. Le choix est fait, à tel point que pour donner une idée de la valeur poétique de l'original, il se plie à une invitation malheureuse : essayez, dit-il, d'imaginer les strophes les plus émouvantes de Lamartine, les rythmes les plus magnifiques de Hugo, fondez-les avec vos souvenirs des tercets les plus subtils de Gautier, et vous aurez une idée approximative du talent poétique de Poe. Alors, est-ce une traduction, ce que nous propose Baudelaire? Lui-même l'a déjà exclu, il s'agit d'une paraphrase poétique, ou, au plus, d'une recréation en forme de petit poème en prose. Un *presque comme.*

Mais voyons quelques exemples. *The Raven* étant très long, je choisirai donc trois strophes (de la huitième à la dixième) où, après une série de sixains qui se terminent par *nothing more* et *evermore* (en rime avec *door, floor, before, implore, explore, Lenore*), le corbeau commence à répéter de manière obsédante, et l'amant avec lui, *nevermore* :

Then this ebony bird beguiling my sad fancy into smiling, By the grave and stern decorum of the countenance it wore, « Though thy crest be shorn and shaven, thou, » I said, « art sure no craven, Ghastly grim and ancient Raven wandering from the Nightly shore - Tell me what thy lordly name is on the Night's Plutonian shore ! » Quoth the Raven « Nevermore ».
Much I marvelled this *ungainly fowl* to *hear* discourse so *plainly, Though its answer little meaning – little relevancy bore ; For we cannot help agreeing that no living human being Ever yet was blessed with seeing bird above his chamber door - Bird or beast upon the sculptured bust above his chamber door, With such name as « Nevermore ».*
But the Raven, sitting lonely on the placid bust, spoke only That one word, as if his soul in that one word he did out-pour.
Nothing further then he uttered – not a feather then he fluttered – Till I scarcely more than muttered « Other friends have flown before - On the morrow he will leave me, as my Hopes have flown before ».

Then the bird said « Nevermore ».

Voici le texte de Baudelaire :

Alors, cet oiseau d'ébène, par la gravité de son maintien et la sévérité de sa physionomie, induisant ma triste imagination à sourire : « Bien que ta tête, – lui dis-je, – soit sans huppe et sans cimier, tu n'es certes pas un poltron, lugubre et ancien corbeau, voyageur parti des rivages de la nuit. Dis-moi quel est ton nom seigneurial aux rivages de la nuit plutonienne ! » Le corbeau dit : « Jamais plus ! »
Je fus émerveillé que ce disgracieux volatile entendît si facilement la parole, bien que sa réponse n'eût pas un bien grand sens et ne me fit pas d'un grand secours; car nous devons convenir que jamais il ne fut donné à un homme vivant de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre, un oiseau ou une bête sur un buste sculpté au-dessus de la porte de sa chambre, se nommant d'un nom tel que *Jamais plus* !
Mais le corbeau, perché solitairement sur le buste placide, ne proféra que ce mot unique, comme si dans ce mot unique il répandait toute son âme. Il ne prononça rien de plus ; il ne remua pas une plume, – jusqu'à ce que je me prisse à murmurer faiblement : « D'autres amis se sont déjà envolés loin de moi; vers le matin, lui aussi, il me quittera comme mes anciennes espérances déjà envolées. » L'oiseau dit alors : « Jamais plus ! »

Mallarmé aurait dû être encore plus sensible que Baudelaire aux stratégies du *Verbe.* Mais, plus que Baudelaire, il soupçonne (dans les « Scolies » qu'il consacre à *The Raven)* que les déclarations poétiques de Poe ne sont qu'un «jeu intellectuel » et il cite une lettre de Susan Achard Wirds à William Gill où il est dit : « En discutant du *Corbeau* [...] M. Poe m'assura que la relation par lui publiée de la méthode de composition de cette œuvre n'avait rien d'authentique ; et qu'il n'avait pas compté qu'on lui accordât ce caractère. L'idée lui vint, suggérée par les commentaires et les investigations des critiques, que le poème aurait pu être ainsi composé. Il avait en conséquence produit cette relation, simplement à titre d'expérience ingénieuse. Cela l'avait amusé et surpris de la voir si promptement acceptée comme une déclaration

faite *bona fide*. »

Nous l'avons dit, il est possible qu'il en soit allé ainsi, comme il est possible que Poe se soit joué non de ses critiques mais de Mme Achard Wirds. Cela importe peu. Or cela semble importer à Mallarmé, car, oserai-je dire, cela le libère du devoir sacré, qu'il aurait senti plus que quiconque, de réaliser dans sa propre langue toutes ces suprêmes machinations de la Poésie. Et pourtant, il admet que, bien que cela soit un jeu, Poe avait justement proclamé que « tout hasard doit être banni de l'œuvre moderne et n'y peut être que feint : et que l'éternel coup d'aile n'exclut pas le regard lucide scrutant les espaces dévorés par son vol ». Hélas, une sorte de subreptice mauvaise foi joue en lui, et, par crainte de se mesurer à une tâche impossible, lui aussi traduit en prose et, soit par influence de Baudelaire soit que sa langue ne lui offrait pas mieux, il opte lui aussi pour *Jamais plus.*

Il est vrai qu'au début, il essaie de garder quelques assonances internes, mais en somme, pour nous en tenir aux sixains examinés, sa pseudo-traduction, peut-être plus riche et plus séduisante que celle de Baudelaire, se maintient au même niveau d'heureuse adaptation :

Alors cet oiseau d'ébène induisant ma triste imagination au sourire, par le grave et sévère décorum de la contenance qu'il eut : « Quoique ta crête soit cheue et rase, non ! dis-je, tu n'es pas pour sûr un poltron, spectral, lugubre et ancien Corbeau, errant loin du rivage de Nuit - dis-moi quel est ton nom seigneurial au rivage plutonien de Nuit. » Le Corbeau dit : « Jamais plus. »

Je m'émerveillai fort d'entendre ce disgracieux volatile s'énoncer aussi clairement, quoique sa réponse n'eût que peu de sens et peu d'à-propos ; car on ne peut s'empêcher de convenir que nul homme vivant n'eut encore l'heur de voir un oiseau au-dessus de la porte de sa chambre – un oiseau ou toute autre bête sur le buste sculpté, au-dessus de la porte de sa chambre, avec un nom tel que : « Jamais plus. »

Mais le Corbeau, perché solitairement sur ce buste placide, parla ce seul mot comme si, son âme, en ce seul moment, il la répandait. Je ne proférai donc rien de plus : il n'agita donc pas de plume – jusqu'à ce que je fis à peine davantage que marmotter « D'autres amis déjà ont pris leur vol – demain il me laissera comme mes Espérances déjà ont pris leur vol ». Alors l'oiseau dit : « Jamais plus. [13] »

La leçon baudelairienne et mallarméenne a évidemment pesé comme une

chape de plomb sur les traducteurs français postérieurs. Par exemple, Gabriel Mourey (1910) traduit en vers et conserve quelques rimes ou assonances, mais, arrivé au moment décisif, il s'aligne sur la décision de ses deux grands prédécesseurs :

... Corbeau fantômal, sombre et vieux, errant loin du rivage de la Nuit – Dis-moi quel est ton nom seigneurial sur le rivage Plutonien de la Nuit!"
Fit le Corbeau : "Jamais plus. "

Nombreux sont ceux qui, appréciant les deux propositions de Baudelaire et Mallarmé, tendent à suggérer qu'au fond, ces deux textes en prose produisent le même effet de fascination et de mystère que celui de Poe. Mais ils le produisent quant au contenu, non quant à l'expression, et donc, ils opèrent un choix radical – pour cela, je vous renvoie aux chapitres suivants qui traiteront du remaniement et de l'adaptation. Cela dit, je voudrais souligner ici un problème capital.

La traduction est une stratégie qui vise à produire, dans une langue différente, le même effet que celui du discours source, et, des discours poétiques, on dit qu'ils visent à produire un effet esthétique. Mais Wittgenstein (1966) se demandait ce qu'il arriverait si, une fois identifié l'effet qu'un menuet produit sur ses auditeurs, on pouvait inventer un sérum qui, dûment injecté, fournirait aux terminaisons nerveuses du cerveau les mêmes stimulations que celles produites par le menuet. Il observe qu'il ne s'agirait pas de la même chose car ce n'est pas l'effet mais ce menuet qui compte[14]. L'effet esthétique n'est pas une réponse physique ou émotive, c'est l'invitation à regarder comment cette réponse physique ou émotive est causée par cette forme dans une sorte de « va-et-vient » continu entre effet et cause. L'appréciation esthétique ne se résout pas dans l'effet que l'on éprouve, mais aussi dans l'appréciation de la stratégie textuelle qui le produit. Cette appréciation implique aussi les stratégies stylistiques mises en œuvre au niveau de la substance. Ce qui est une autre façon d'indiquer, avec Jakobson, *l'autoréflexivité* du langage poétique.

La traduction d'un texte poétique devrait permettre d'accomplir le même « va-et-vient » entre manifestation linéaire et contenu. La difficulté de travailler sur les substances fait que – et c'est un thème très ancien – la poésie est plus

difficile à traduire que tout autre genre textuel parce que, en elle (cf. Eco 1985 : 253), on a une série de contraintes au niveau de la manifestation linéaire qui détermine le contenu, et non vice-versa, comme pour les discours à fonction référentielle. C'est pourquoi, dans la traduction poétique, on vise souvent le *remaniement radical*, comme si on se soumettait au défi du texte original pour le recréer sous une autre forme et d'autres substances (en essayant de rester fidèle non à la lettre mais à un principe inspirateur, dont l'identification dépend évidemment de l'interprétation critique du traducteur).

Mais s'il en est ainsi, cela ne suffit pas à reproduire l'effet. Il faut fournir au lecteur de la traduction une opportunité identique à celle qu'avait le lecteur original, celle de « démonter le mécanisme », de comprendre les (et de jouir des) moyens avec lesquels l'effet est produit. Baudelaire et Mallarmé échouent dans cette entreprise. D'autres traducteurs de The Raven, en revanche, ont essayé de résoudre ce nœud – probablement en ayant bien présent à l'esprit *Philosophy of Composition.*

Par exemple, la traduction portugaise de Fernando Pessoa essaie de garder un rythme constant, il conserve les rimes et les assonances internes des strophes; mais aussi, il renonce à l'effet rime de *nevermore.* Alors que le français *Jamais plus* garde, grâce à l'emploi du u, un effet phonosymbolique de noirceur, le portugais le perd en lui attribuant d'autres voyelles plus claires. Mais peut-être retrouve-t-il ainsi une façon de rendre « l'effort prolongé de la voix ».

Ó *velho Corvo emigrado lá das trevas infernaes !*
Dize-me qual o teu nome lá nas trevas infernaes ".
Disse o Corvo : "Nunca mais ".
... que uma ave tenha tido pousada nos seus humbraes, ave ou bicho sobre o busto que ha por sobre seus humbraes, com o nome "Nunca mais ".
... perdido, murmurai lento, "Amigo, sonhos – mortaes todos... todos já se foram. Amanhã também te vaes".
Disse o Corvo. "Nunca mais ".

Une ancienne traduction italienne de la fin du XlX^{e} siècle, de Francesco Contaldi, tentait elle aussi de rendre l'effort prolongé de la voix au moyen de

voyelles claires, mais elle ne saisissait pas le sens obsessionnel du refrain, et à chaque strophe, elle rendait le *nevermore* de manière différente : *E* non altro, *pensai, Sol questo e nulla mai, E il corvo : Non più mai!, E l'uccello : Non mai !*

J'ai trouvé sur lnternet (une fois encore sans indication bibliographique) une traduction espagnole et une autre allemande. La première recrée une structure métrique propre – fût-elle peut-être un peu monotone – et elle sauve la rime, tandis que, pour le *nevermore,* elle suit le génie de la langue et, probablement, la leçon de Pessoa :

Frente al ave, calva y negra, mi triste animo se alegra, sonreido ante su porte, su decoro y gravedad.
" – No eres – dije – algun menguado, cuervo antiguo que has dejado las riberas de la Noche, fantasmal y senorial !
En plutonicas riberas, cual tu nombre senorial? "
Dijo el Cuervo : "– Nunca mas ".
Me admiro, por cierto, mucho que asi hablara el avechucho.
No era aguda la respuesta, ni el sentido muy cabal; pero en fin, pensar es llano que jamas viviente humano vio, por gracia, a bestia o pajaro, quieto alla en el cabezal de su puerta, sobre un busto que adornara el cabezal, con tal nombre : Nunca mas.
Pero, inmovil sobre el busto venerable, el Cuervo adusto supo solo en esa frase su alma oscura derramar.
Y no dijo mas en suma, ni movio una sola pluma.
Y yo, al fin : " – Cual muchos otros tu tambien me dejaras.
Perdi amigos y esperanzas : tu tambien me dejaras.
Dijo el Cuervo : "– Nunca mas ".

C'est justement par le génie de la langue que la version allemande me semble avantagée, sans doute – parmi celles que je connais – la plus respectueuse du *nevermore* et du jeu de rimes et d'assonances qu'il impose :

Doch das wichtige Gebaren dieses schwarzen Sonderbaren Löste meines Geistes Trauer Bald zu lächelndem Humor.
"Ob auch schäbig und geschoren, kommst du, " sprach ich

unverfroren, Niemand hat dich herbeschworen Aus dem Land der Nacht hervor.
Tu'mir kund, wie heißt du, Stolzer Aus Plutonischem Land hervor?"
Sprach der Rabe : "Nie, du Tor".
Daß er sprach so klar verständlich – Ich erstaunte drob unendlich,
kam die Antwort mir auch wenig sinnvoll und erklärend vor.
Denn noch nie war dies geschehen : Über seiner Türe stehen Hat
wohl keiner noch gesehen Solchen Vogel je zuvor – Über seiner
Stubentüre Auf der Büste je zuvor, Mit dem Namen "Nie, du Tor".
Doch ich hört'in seinem Krächzen Seine ganze Seele ächzen, war
auch kurz sein Wort, und brachte er *auch nichts als dieses vor.*
Unbeweglich sah er nieder, rührte Kopf nicht noch Gefieder, und ich
murrte, murmelnd wieder : "Wie ich Freund und Trost verlor,
Wird'ich morgen ihn verlieren – Wie ich alles schon verlor. "
Sprach der Rabe : "Nie, du Tor. "

Si, dans une traduction à but pratico-informatif, on peut accepter que *nunca mas* ou *jamais plus* soient de raisonnables synonymes de *nevermore*, dans le cas de la poésie de Poe, on ne peut pas l'accepter, car ce qui est mis en pertinence, c'est la substance extralinguistique. C'est ce que l'on disait dans Eco (1975, § 3.7.4), quand on affirmait que, dans les textes à fonction poétique (voire non uniquement linguistiques), le continuum expressif est segmenté ultérieurement.

Parfois, donc, la substance extralinguistique impose au traducteur un échec. Pourtant, même si l'on acceptait l'idée que la poésie est, par définition, intraduisible – et beaucoup de poésies le sont –, le texte poétique resterait comme une pierre de touche pour tout type de comparaison, car elle met en évidence le fait qu'une traduction est jugée vraiment satisfaisante seulement quand elle respecte aussi (quelle que soit la façon de négocier) les substances de la manifestation linéaire, même s'il s'agit de traductions instrumentales, utilitaristes et donc dépourvues de prétentions esthétiques.

Mais je voudrais terminer ce chapitre sur une note d'espoir. Nous avons vu

combien il est difficile de traduire Eliot, comment de grands poètes n'ont pas su comprendre Poe, comment Montale défie les traducteurs les plus passionnés, et comment il est difficile de rendre la langue de Dante. Mais est-il vraiment impossible de faire sentir à un lecteur moderne la rime tierce, l'hendécasyllabe, la saveur du texte dantesque, sans par ailleurs recourir à des archaïsmes que la langue d'arrivée ne peut supporter?

Certes mon choix est une question de goût, mais je tiens pour hautement réussie la traduction du *Paradis* de Haroldo de Campos, qui n'est pas par hasard l'un des grands poètes brésiliens contemporains. J'en cite un seul exemple, le début du chant XXXI. Je propose avant le texte italien et après le texte brésilien et je suis sûr que même un lecteur qui ne connaît aucune des deux langues peut faire une comparaison et apprécier au moins la correspondance « mélodique » entre les deux versions. Il y a presque et presque, et celui-là est un exemple presque parfait :

In forma dunque di candida rosa mi si mostrava la milizia santa che nel suo sangue Cristo fece sposa; ma l'altra, che volando vede e canta la gloria di colui che la 'nnamora e la bontà che la fece cotanta, si come schiera d'ape, che s'infiora una fiata e una si ritorna là dove suo laboro s'insapora, nel gran fior discendeva che s'addorna di tante foglie, e quindi risaliva là dove 'l suo amor sempre soggiorna.
Le facce tutte avean di fiamma viva, e l'ali d'oro, e l'altro tanto bianco, che nulla neve a quel termine arriva.
Quando scendean nel fior, di banco in banco porgevan de la pace e de l'ardore ch'elli acquistavan ventilando il fianco.
A forma assim de uma cândida rosa vi que assumia essa coorte santa que no sangue de Cristo fez-se esposa; e a outra, que a voar contempla e canta a gloria do alto bem que a enamora, e a bondade que esparze graça tanta, como enxame de abelhas que se enflora, e sai da flor, e unindo-se retorna para a lavra do mel que doura e odora, descia à grande rosa que se adorna de tanta pétala, e a seguir subia ao pouso que o perpetuo Amor exorna.
Nas faces, viva chama se acendia; nas asas, ouro; as vestes de um alvor que neve alguma em branco excederia.
Quando baixavam, grau a grau, na flor, da vibraçao das asas

revoadas no alto, dimanava paz e ardor.

1 Cf. à ce sujet Marconi (2000 : 200-223).

2 Le problème de la transcription musicale est très vaste, et je renvoie à Marconi (2000) et à Spaziante (2000) pour une riche phénoménologie d'un continuum de solutions différentes, qui se réalisent aussi bien dans la musique classique que, avec une fréquence et une liberté plus grandes, dans la *popular music.*

3 Derrida (1967 : 312) écrivait dans *L'Ecriture et la différence :* « Or, un corps verbal ne se laisse pas traduire ou transposer dans une autre langue. Il est cela même que la traduction laisse tomber. Laisser tomber le corps, telle est même l'énergie essentielle de la traduction. » Que le corps (la substance) change, c'est fatal. Mais le traducteur, en sachant que le corps change, ne le laisse pas tomber totalement, et il fait tout pour le recréer. C'est pourquoi Derrida (1998 : 27-28), fût-ce comme prémices à des observations beaucoup plus fines, affirme qu'il faut que « la traduction soit *quantitativement équivalente* à l'original [...] Aucune traduction ne réduira jamais cette différence quantitative, c'est-à-dire, au sens kantien de ce mot, esthétique, puisqu'elle concerne les formes spatiales et temporelles de la sensibilité [...]. Il ne s'agit pas de compter le nombre des signes, des signifiants ou signifiés, mais de compter le *nombre des mots* [...] Une traduction dite littérale [...] se donne pour loi ou pour idéal, même s'il reste inaccessible, de traduire non pas *mot à mot*, certes, ni *mot pour mot*, mais de rester néanmoins aussi près que possible de l'équivalence du un mot *par* un mot ».

4 Dans la version 1966, Sanesi traduisait : *come un paziente eterizzato disteso su una tavola.*

5 Voir à ce sujet les positions de la Polisystem Theory et les travaux de Even-Zohar, ainsi que la reprise de ces thèmes chez Berman (1995) et Cattrysse (2000).

6 Sanesi (1997) confirme mon interprétation de sa décision. Le seul reproche que l'on peut lui faire est d'avoir traduit *argument* par *argomento.* Berti avait fait de même, mais dans le but évident de préserver l'unique rime du passage.

7 A l'origine pour Mondadori, maintenant dans *Il Conte di Montecristo,* Milan, BUR, 1998.

8 Cf. la préface de Gilbert Sigaux au *Comte de Monte-Cristo* (Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1981 : XVII).

9 Perugina, S. A Perugina et Sansepolcro, S.A. Buitoni, 1935, chapitre III.

10 Je savais évidemment que le blues n'est pas une danse, mais essayez, vous, de trouver une autre danse en ne pouvant utiliser que le U.

11 Cette citation et toutes celles qui suivent sont tirées de « La genèse d'un poème », traduction de Charles Baudelaire, in Edgar Poe, *Poems,* traduction de Stéphane Mallarmé, Paris, Gallimard, 1982. (N.d.T.) 12 Parmi les anciens, je placerais l'Anonyme du *Sublime,* pour lequel je renvoie à mes observations dans le chapitre « Sur le Style » (*in* Eco 2002).

13 Sans parler de quelques erreurs de traduction qui ont été relevées et que l'on trouve énumérées dans l'édition Gallimard citée dans la bibliographie, comme par exemple, dans la dernière strophe citée *nothing further then he uttered* qui devient, de manière insensée, *je ne proférai donc rien de plus.*

14 Cf. aussi les observations de Rustico (1999).

12

LE REMANIEMENT RADICAL

Venons-en maintenant à un phénomène qui, du point de vue éditorial et commercial, entrerait dans la catégorie de la traduction proprement dite et qui représente pourtant en même temps un exemple flagrant de licence interprétative : le remaniement radical.

Au chapitre 5, nous avons examiné des cas de remaniement partiel, où les traducteurs, pour rester fidèles au sens profond ou à l'effet que le texte produisait sur le plan de l'expression, se permettaient ou devaient se permettre quelques libertés, en violant parfois le réfèrent. Mais il est des circonstances de remaniement plus radical, qui se placent sur une échelle de libertés, jusqu'à franchir ce seuil au-delà duquel il n'y a plus aucune réversibilité. De sorte que, si une machine traductrice traduisait à nouveau, fût-ce de manière imparfaite, le texte de destination en un autre texte de la langue source, il serait difficile de reconnaître l'original.

12.1 Le cas Queneau

Ma traduction des *Exercices de style* de Raymond Queneau s'autorise à plusieurs reprises le remaniement radical. Les *Exercices de style* sont une variation sur un texte base, d'une désarmante simplicité :

Dans l'S, à une heure d'affluence. Un type dans les vingt-six ans, chapeau mou avec cordon remplaçant le ruban, cou trop long comme si on lui avait tiré dessus. Les gens descendent. Le type en question s'irrite contre un voisin. Il lui reproche de le bousculer chaque fois qu'il passe quelqu'un. Ton pleurnichard qui se veut méchant. Comme il voit une place libre, se précipite dessus. Deux heures plus tard, je le rencontre Cour de Rome, devant la gare Saint-Lazare. Il est avec un camarade qui lui dit : « Tu devrais faire mettre un bouton supplémentaire à ton pardessus. » Il lui montre où (à l'échancrure) et

pourquoi.

Certains des exercices de Queneau concernent le contenu (le texte base est modifié par des litotes, en forme de pronostic, de rêve, de communiqué de presse, etc.) et se prêtent à la traduction proprement dite. D'autres concernent en revanche l'expression. En ce cas, le texte base est interprété par des *métagraphes* (du type anagrammes, permutations par nombre croissant de lettres, lipogrammes, etc.), ou bien par des *métaplasmes* (onomatopées, syncopes, métathèses, etc.). Seul le remaniement était possible. Si, par exemple, le pari de l'auteur était de rendre le texte base sans jamais employer la lettre e, il fallait évidemment en italien refaire le même exercice en se gardant la liberté de ne pas obéir à la lettre de l'original. Ainsi, si l'original disait *Au stop, l'autobus passa. Y monta un zazou au cou trop* long... l'italien obtenait le même effet en disant Un *giorno, diciamo alle dodici in punto, sulla piattaforma di coda di un autobus, vidi un giovanotto dal collo troppo lungo*[1]...

En outre, les exercices de Queneau contiennent des références à des formes poétiques, et ici aussi la traduction a pris le chemin du remaniement radical. Là où le texte original racontait l'histoire en alexandrins, avec des références parodiques à la tradition littéraire française, je me suis permis de raconter la même histoire avec une référence, également parodique, à un chant de Leopardi. Enfin, l'exercice intitulé « Maladroit » m'a poussé à l'extrême de l'émulation libre, et le discours maladroit d'un Français presque aphasique est devenu le discours d'un sous-prolétaire dans une assemblée estudiantine de 1977.

Une des variations joue sur les anglicismes :

Un dai vers middai, je tèque le beusse et je sie un jeugne manne avec une grète nèque et un hatte avec une quainnde de lesse tresses. Soudainement ce jeugne manne bi-queumze crézé et acquiouse un respectable seur de lui trider sur les toses. Puis il reunna vers un site eunoccupé.

A une lète aoure je le sie égaine ; il vouoquait eupe et daoune devant la Ceinte Lazare stécheunne. Un beau lui guivait un advice à propos de beutone [...].

Traduire des anglicismes français en anglicismes italiens n'est pas difficile,

il suffit de ne pas traduire littéralement mais d'imaginer comment un Italien pourrait parler dans un anglais macaronique. Voici mon remaniement :

Un déi, verso middéi, ho takato il bus and ho seen un yungo manno con uno greit necco e un hatto con una ropa texturata. Molto quicko questo yungo manno becoma crazo e acchiusa un molto respettabile sir di smashargli i fitti. Den quello runna tovardo un anocchiupato sitto.
Leiter lo vedo againo che ualcava alla steiscione Seintlàsar con uno friendo che gli ghiva suggestioni sopro un bàtton del cot [...].

Mais un autre exercice était consacré aux italianismes et il disait ceci :

Oune giorne en pleiné merigge, ié saille sulla plata-forme d'oune otobousse et là quel ouome ié vidis? ié vidis oune djiovanouome au longué col avé de la treccie otour dou cappel. Et le dittò djiovanouome au longuer col avé de la treccie outour du cappel. Et lé ditto djiovaneouome aoltragge ouno pouovre ouome à qui il rimproveravait de lui pester les pieds et il ne lui pestarait noullément les pieds, mai quand il vidit oune sedie vouote, il corrit por sedersilà.

A oune ouore dé là, ié lé révidis qui ascoltait les consigles d'oune bellimbouste et zerbinotte a proposto d'oune bouttoné dé pardessousse.

On aurait pu laisser le texte original, mais ce qui sonne comme des italianismes à l'oreille d'un lecteur français ne produit pas le même effet sur un lecteur italien. Aussi ai-je décidé d'inverser le jeu : l'italien supportait très bien les gallicismes. Voici le résultat :

Allora, un jorno verso mesojorno egli mi è arrivato di rencontrare su la bagnola de la linea Es un signor molto marante con un cappello tutt'affatto extraordinario, enturato da una fisella in luogo del rubano et un collo molto elongato. Questo signor là si è messo a discutar con un altro signor che gli pietinava sui piedi expresso; e minacciava di lui cassare la figura. Di' dunque ! Tutto a colpo questo mecco va a seder su una piazza libera. Due ore appresso lo ritrovo sul trottatolo di Cour de Rome in treno di baladarsi con un copino che gli suggère corne depiazzare il bottone del suo perdisopra. Tieni, tieni, tieni !

On le voit, en remaniant, j'ai ajouté, car je ne voulais pas rater l'italianisation du français *tiens, tiens, tiens!*

Négligeons le cas où mes remaniements paraîtraient en regard de l'original français, de sorte que le lecteur pourrait se rendre compte du défi, du pari : Queneau a joué la partie en tant de coups, j'ai essayé de l'égaler en la résolvant en autant de coups, même si je changeais le texte. Il est évident que, à partir de certains de mes remaniements, aucun traducteur, ne connaissant pas l'original, ne pourrait rendre quelque chose qui – hors contexte – renverrait à l'original. Mais continuons dans l'échelle des « licences ».

12.2 Refaire les jeux de mots

On l'a dit, l'un des problèmes les plus ardus pour un traducteur est de rendre un jeu de mots, si bien que, très souvent, on recourt à une très décevante note en bas de page. Mais que faire quand un texte est radicalement fondé sur les jeux de mots ou sur des expressions idiomatiques typiques d'une seule langue? Nous verrons dans le prochain paragraphe ce qui s'est passé avec le *Finnegans Wake* de Joyce, mais pour le moment, je me limite à payer une dette personnelle.

Myriem Bouzaher, face à une œuvre comme mon *Secondo Diario Minimo* [*Comment voyager avec un saumon],* a décidé de recréer en absolue liberté, tout en restant fidèle au type de jeu suggéré par l'original.

Il est difficile de suivre pas à pas ses interventions créatives, mais quelques exemples suffiront. Au chapitre « Comment répondre à la question "Comment ça va?"», il s'agissait, ainsi que le suggère le titre, d'imaginer comment des personnages célèbres auraient répondu à cette question. Quelques solutions étaient facilement traduisibles, comme la réponse de Robespierre, qui en italien était « C'è da perdersi la testa » et qui en français devient « Vous perdez la tête ! », celle d'Héraclite qui dit « Ça va, ça va... » ou celle d'Onan qui répond « Je me contente de peu ».

Mais que faire avec Icare qui répond « Uno schianto », expression qui, en italien populaire, s'utilise pour dire « à merveille » et qui est employée de manière enthousiaste pour indiquer aussi une belle fille (dans le sens de « elle est du tonnerre »), alors que le verbe *schiantarsi* signifie « se fracasser » ? Eh bien, en français, Icare répond « Je me suis planté ». Un autre exemple est

donné par la réponse d'Abélard qui, en italien, répond « Certo non mi girano le scatole », réponse impossible à traduire car « girare le scatole » fait allusion en italien à un problème aux testicules et on l'emploie quand on est en colère. Le problème d'Abélard est, on le sait, d'avoir été émasculé, et voilà que la réponse française devient « Ne coupez pas ! ». On change radicalement d'isotopie mais l'allusion à la mésaventure du pauvre philosophe reste inchangée et, oserai-je dire, l'effet comique en est potentialisé.

Ainsi, bien qu'ils soient absolument différents de l'original, j'aime beaucoup Pascal (« Et vous? Bien, je parie »), Papin (« A toute vapeur »), Vivaldi (« Ça dépend des saisons »), Livingstone (« Well, I présume »).

Naturellement, il y a des limites infranchissables. Dans mon texte, il y avait la réponse de Pietro Micca, héros national qui, au XVIII^{e} siècle, pour empêcher les Français d'entrer (par un souterrain) dans Turin assiégé, avait mis le feu aux poudres, mourant avec l'ennemi. Micca en italien répond plus ou moins « Mais n'avez-vous pas lu qu'il est interdit de fum... ». Il est évident que très peu de lecteurs français auraient saisi le mot d'esprit, par ailleurs assez cruel, et nous avons dû l'éliminer.

Toutefois, la traductrice s'est rattrapée en compensant, et en introduisant des réponses qui n'existaient pas dans l'original, comme celle de Marguerite Duras : « Bien. Forcément bien. »

Une autre histoire s'intitulait « Stelle e Stellette » et unissait les *stelle* (étoiles) aux *stellette* (littéralement : petites étoiles, qui évoquent aussitôt au lecteur italien les écussons militaires). Devenue « Galons et Galaxies », l'histoire racontait une guerre de science-fiction, aux dimensions cosmiques, qui se déroulait comme s'il s'agissait de petites opérations tactiques accomplies durant la Première Guerre mondiale par des généraux piémontais, avec l'effet comique de réduire à des dimensions provinciales un événement de dimensions galactiques, géré selon la mentalité étroite d'états-majors qui semblait avoir été inventés par Dubout.

Evidemment, on ne pouvait conserver les connotations comiques de tous les noms – qui étaient en revanche très transparentes pour le lecteur italien. Aussi la traductrice a-t-elle inventé de nouveaux personnages, comme « le Général Belpech, auparavant émérite commandant des Lanciers de Bénodet », « le commandant général d'état-major intergalactique, le général Mantray-Trécond, officier d'une illustre lignée de militaires du Liechtenstein », ou « le général Aimé Desbidasse ».

Naturellement, les opérations stratégiques intergalactiques se déroulaient non plus sur le front oriental italien des années 1915-1918 (avec les références aux actions héroïques dont on nous avait parlé à l'école élémentaire), mais à Bastogne, Malmédy, Metz, Toul et Verdun, et les bulletins militaires informaient que « sur la rive gauche de la Marne [...] le commandement [...] mettra à disposition ses taxis; les gardes suisses du Vatican se prépareront à soutenir le siège de La Rochelle [...] Les autres bataillons resteront en attente des ordres dans la plaine de Waterloo ».

Comme auteur, je ne peux que me déclarer satisfait de ces licences créatives, qui visaient à obtenir le même effet que le texte original.

12.3 Le cas Joyce

On ne peut traduire Joyce sans faire sentir d'une manière ou d'une autre le style de pensée irlandais, l'humour dublinois, quitte à laisser des termes en anglais ou à insérer de nombreuses notes en bas de page[2]. Pourtant, c'est Joyce lui-même qui nous propose un exemple essentiel de traduction *target-oriented :* celle de l'épisode de *Finnegans Wake* dit « Anna Livia Plurabelle ». Cette traduction, bien que parue à l'origine sous le nom de Frank et Settani, qui collaborèrent à ce travail, doit être considérée comme faite par Joyce lui-même[3]. D'ailleurs, la traduction française, à laquelle ont travaillé plusieurs traducteurs comme Beckett, Soupault et d'autres, est désormais considérée comme l'œuvre de Joyce lui-même[4].

Il s'agit d'un cas très particulier de remaniement radical car Joyce, pour rendre le principe qui domine *Finnegans Wake*, à savoir le principe du *pun*, ou du mot-valise, n'a pas hésité à réécrire, à recréer radicalement son propre texte. Celui-ci n'a plus aucun rapport avec les sonorités types du texte anglais, ni avec son univers linguistique, et il prend un ton « toscanisant ». Pourtant, il a été suggéré de lire cette traduction italienne pour mieux comprendre l'original, et, de fait, l'effort de réaliser le principe d'agglutination lexicale dans une langue différente de l'anglais révèle la structure dominante de *Finnegans Wake.*

Finnegans Wake n'est pas écrit en anglais mais en « Finneganien » et le Finneganien a été défini par certains comme une langue inventée. En réalité,

ce n'est pas une langue inventée à l'image du langage trans-mental de Klebnikov ou des langues poétiques de Morgenstern et de Hugo Ball, où il n'y a aucune traduction possible, car l'effet phonosymbolique porte précisément sur l'absence de tout niveau sémantique. *Finnegans Wake* est plutôt un texte plurilingue. En conséquence, il serait également inutile de le traduire, parce qu'il est déjà traduit. Le traduire, étant donné un *pun* où il y aurait le radical anglais T et un radical italien I, voudrait dire tout au plus transformer le syntagme TI en un syntagme IT. C'est ce que de nombreux traducteurs ont essayé de faire, avec des résultats variables.

Mais en réalité, *Finnegans Wake* n'est pas non plus un texte plurilingue : ou plutôt, il l'est, mais du point de vue de la langue anglaise. C'est un texte plurilingue comme pouvait le penser un anglophone. Je crois donc que Joyce, traducteur de lui-même, a choisi de penser au texte de destination (français ou italien) comme un texte plurilingue tel que pouvait le penser un francophone ou un italophone.

De cette façon, si – ainsi que l'a suggéré Humboldt – traduire signifie amener le lecteur à comprendre la langue et la culture d'origine, mais aussi enrichir la sienne, il est certain que toute traduction de *Finnegans Wake* fait faire à sa propre langue un pas en avant, car elle l'amène à exprimer ce qu'elle ne savait pas faire auparavant (à l'instar de Joyce avec l'anglais). Il se peut que le pas soit excessif, il se peut que la langue ne supporte pas l'expérience, mais, en attendant, quelque chose s'est produit.

Joyce doit rendre une langue, docile au *pun*, au néologisme et à l'emboîtement des mots telle que l'anglais (favorisé par l'abondance de termes monosyllabiques) en une langue comme l'italien, résistante au néologisme par agglutination. Face à des expressions allemandes comme *Kunstwissenschaft*, l'italien abandonne. Et il abandonne aussi devant *splash-down.* Il se réfugie dans le très poétique *ammarare* (qui indique l'amerrissage doux de l'hydravion, mais pas le contact brutal du vaisseau spatial avec la surface de la mer). Par ailleurs, chaque langue a son génie : pour atterrir sur la lune, l'anglais emploie improprement l'ancien *to land*, alors que l'italien et le français ont inventé *allunare* et *alunir*. D'accord. Mais s'il s'agissait de traduire une description très animée du *landing* d'un vaisseau spatial, *land* serait un monosyllabe, tandis *qu'alluna* est un trisyllabe. Cela poserait des problèmes de rythme.

Voyons un exemple où Joyce, ayant à traduire un rythme propre à l'anglais,

reformule le texte pour l'adapter d'abord à la langue française puis à l'italienne.

Tell me all, tell me now. You'll die when you hear. Well, you know, when the old cheb went futt and did what you know. Yes, I know, go on.

On a ici trente monosyllabes. La version française essaie de reproduire la même structure monosyllabique, du moins d'un point de vue oral :

Dis-moi tout, dis-moi vite. C'est à en crever. Alors, tu sais, quand le vieux gaillarda fit krack et fit ce que tu sais. Oui je sais, et après, après?

Vingt-cinq monosyllabes. Ce n'est pas mal. Pour le reste, les autres mots ne sont que de deux ou, au plus, trois syllabes. Que se passe-t-il avec l'italien, une langue qui a très peu de monosyllabes (du moins par rapport à l'anglais)?

Dimmi tutto, e presto presto. Roba da chiodi! Beh, sai quando il messercalzone andò in rovina e fe' ciò che fe'? Si, lo so, e po' appresso?

Seize monosyllabes, dont la moitié au moins sont des conjonctions, des articles et des prépositions, des particules proclitiques, sans accent tonique, mais s'attachent au mot suivant et, parfois, d'un point de vue auditif, l'allongent. Tous les autres mots sont de deux, trois, voire quatre ou cinq syllabes. Le rythme du passage n'est en rien monosyllabique. Si le texte anglais a un tempo jazz, le texte italien a un rythme d'opéra. Tel est le choix de Joyce. En étudiant d'autres passages de sa version italienne, on trouve des mots très longs comme *scassavillani, lucciolanterna* et *pappapanforte, freddosimpellettate, inapprodabile, vezzeggiativini* – des mots longs même pour le lexique italien, et c'est si vrai que Joyce a dû les inventer.

Bien entendu, *Finnegans Wake* est riche aussi de mots composés très longs, mais en général il joue sur la fusion de deux mots brefs. Comme l'italien ne se prêtait pas à cette solution, Joyce a fait le choix opposé : un rythme polysyllabique. Pour ce faire, il lui est arrivé de ne pas se soucier de savoir si l'italien disait des choses différentes de l'anglais.

Donnons un exemple très significatif. Vers la fin du second passage traduit,

nous trouvons :

Latin me, my trinity scholard, out of eure sanscreed into oure eryan!

Sans vouloir rechercher toutes les allusions, certaines sautent aux yeux. Il y a deux références linguistiques, au latin et au sanscrit, dont est réaffirmée l'origine aryenne. Il y a la Trinité, mais sans credo (considérons que, sur le dogme trinitaire, il y a eu une hérésie aryenne), on devine en arrière-plan Erin et Trinity College. De plus, mais seulement aux yeux du philologue maniaque, il y a une référence aux fleuves Ure, Our et Eure (et nous verrons plus loin le rôle des fleuves dans *Finnegans Wake).* La version française décide de rester fidèle au noyau associatif central (tout en perdant beaucoup) et traduit :

Latine-moi ça mon prieux escholier, de vostres sanscroi en notre erryen.

Admettons que l'on retrouve dans la chaîne associative *prieur-pieux-prière* un écho de la Trinité, dans sanscroi un renvoi au sanscrit ainsi qu'à sans croix et sans foi, et dans *erryen* une allusion quelconque à erreur ou à errance.

Venons-en à la version italienne. Ici, évidemment, l'auteur a décidé que les références linguistiques devaient passer, dirais-je, de la glottologie à la *glotte* ou du *language* à la *tongue,* entendue comme organe physique ; et que l'éventuelle errance théologique devait devenir errance sexuelle :

Latinami ciô, laureata di Cuneo, da lingua aveta in gargarigliano.

Tout autre traducteur que Joyce lui-même eût été accusé d'intolérables licences. Et licence il y a, presque goliardique, mais autorisée par l'auteur. Le seul rappel à des souches et des langues archaïques est dans ce *aveta-avita* [à partir de *avo*, aïeul] – qui toutefois, à la lumière de ce qu'on lira, évoque aussi une *avis avuta.* Pour le reste, la *laureata di Cuneo* est pénétrée par quelque coin, car, en prononçant vite le syntagme *Cuneo-da-lingua,* on fait émerger en filigrane le *cunnilinguus*, renforcé par l'allusion au gargarisme qui se termine, sans que l'original le permette, par un renvoi au huit cent unième fleuve après les huit cents que le chapitre se pique de citer, le Garigliano.

La Trinité a disparu, et Joyce accomplit tranquillement son ultime apostasie. Ce qui l'intéressait, c'était de montrer ce que l'on pouvait faire avec l'italien, pas avec le *Filioque.* Le thème était prétexte.

L'une des caractéristiques qui fait que ce texte est célébré par les aficionados de Joyce est que, afin de rendre le sens du courant de la rivière Liffey, il contient, diversement masqués, environ huit cents noms de fleuves et rivières[5]. Un beau tour de force, qui souvent n'introduit dans le passage aucun enrichissement phonosymbolique, mais s'appuie tout entier sur le versant sémantique, c'est-à-dire, encyclopédique. Qui saisit les références aux cours d'eau saisit mieux le sens du courant de la rivière Liffey. Mais comme tout le monde ne peut capter des références à Chebb, Futt, Bann, Duck, Sabrainn, Till, Waag, Bomu, Boyana, Chu, Batha, Skollis, Shari, etc., tout est laissé au jeu quasi statistique des associations : si vous saisissez le nom d'un fleuve qui vous est familier, vous ressentez la fluidité, sinon, tant pis pour vous, cela reste un pari personnel de l'auteur, et le sujet d'un mémoire de maîtrise. C'est si vrai que, dans les premières versions, il y avait très peu de fleuves. Leur nombre augmente dans les versions successives, et, semble-t-il, Joyce s'est adjoint la collaboration de quelqu'un pour en trouver le plus possible – il suffisait de compulser encyclopédies et répertoires géographiques – et ensuite, il lui était facile de construire un *pun.* Disons donc que le fait que, dans le chapitre, il y ait huit cents ou deux cents noms de fleuves est négligeable – du moins, aussi négligeable que le fait qu'un peintre de la Renaissance ait peint, parmi les visages de la foule, ceux de ses amis : bravo pour la carrière universitaire de celui qui les identifie tous, mais, pour jouir du tableau ou de la fresque, cela ne compte que jusqu'à un certain point.

Pour l'italien, Joyce prend une triple décision. D'abord, faire comprendre que le chapitre est fluvial d'un point de vue lexical et pas seulement syntaxique, et qu'il se fonde sur de nombreuses références à des cours d'eau. Mais elles ne seront pas nécessairement aux mêmes endroits que dans l'original. Ainsi, dans le texte anglais, après Wasserbourne (qui, en italien, est effacé par un *Wassermanschift),* apparaît un *Havemma*rea *(avemaria + marea)* qui aurait été très facile à rendre en italien, d'autant que le Havel est une rivière allemande, affluent de l'Elbe. Mais Joyce a déjà joué sur l'allusion à l'Ave Maria une quinzaine de lignes plus haut, en introduisant (là où il n'y est pas en anglais) un *Piavemarea*! En revanche, un peu plus loin, on dit qu'il y a *poca schelda,* peu de choix, (scelta) + Schelda, la Schelda étant récupérée d'une page anglaise qui ne fait pas partie des passages traduits.

Joyce conserve la position qu'ont, dans le texte anglais, le Rio Negro et le Rio de la Plata, mais, opportunément, il introduit une *mosa* [Meuse]. Et ainsi de suite, en variant, selon le goût et l'inspiration d'un auteur qui se traduit.

Seconde décision : des noms comme Sui, Tom, Chef, Syr Darya ou Ladder Burn, permettent de beaux jeux de mots en anglais, mais c'est beaucoup plus difficile en italien. Joyce élimine ce qu'il ne peut utiliser et adopte des noms de cours d'eau italiens, plus évidents pour son nouveau lecteur, et plus appropriés pour composer des polysyllabes raffinés. Ainsi, apparaissent (inédits par rapport à l'anglais) des noms comme Serio, Po, Serchio, Piave, Conca, Aniene, Ombrone, Lambro, Taro, Toce, Belbo, Sillaro, Tagliamento, Lamone, Brembo, Trebbio, Mincio, Tidone, Panaro (indirectement le Tanaro) et peut-être l'Orba (comme *orva*) – et que le lecteur de bonne volonté aille les chercher sous leurs divers camouflages[6].

Toutefois, les cours d'eau italiens ne sont pas assez nombreux, les noms de divers pays du monde se prêtent mal à des compositions italianisantes, aussi Joyce, avec une extrême désinvolture, supprime beaucoup de fleuves qui apparaissaient dans l'original.

En effet, la partie de texte anglais qui est traduite en français et en italien compte deux cent soixante-dix-sept fleuves et rivières, y compris une belle allusion aux deux rives de la Seine *(Rive Gootch* et *Reeve Drughad,* et une au Kattegat). Pour l'italien, la solution de Joyce est de passer à soixante-quatorze cours d'eau (nous accordons au traducteur un générique *rio,* une *fiumana,* une *comaschia* qui réunit le lac de Côme aux marais de Comacchio, toujours liés au delta d'un fleuve, et enfin les *maremme Tolkane).*

Il n'y avait aucune raison d'en éliminer autant. Ce n'est pas pour des motifs de compréhensibilité. D'abord parce que des noms comme Hondu ou Zwaerte ou Kowska sont incompréhensibles aussi bien au lecteur anglais qu'au lecteur italien, et si le lecteur anglais peut en supporter deux cent soixante-dix-sept, pourquoi pas le lecteur italien ? Ensuite, parce que lorsque Joyce garde certains fleuves qui apparaissent en anglais, il n'obéit apparemment pas du tout à un critère de clarté. Pourquoi traduit-il *and the dneepers of wet and the* gangres *of sin* par *com'è gangrenoso di turpida tabe?* Joli coup pour introduire le *Reno* [Rhin] dans le Gange, mais pourquoi laisser tomber le Dniepr? Pourquoi éviter le Merrimack (dans *Concord on the Merrimake)* pour le rendre par *O* in *nuova Concordia dell'Arci*ponente, où on gagne certes une allusion céleste à l'*Onnipotente* [le Tout-Puissant], mais en conservant un Concord qui n'est pas plus reconnaissable que le Merrimack, et en perdant en outre la référence, qui vaut ce qu'elle vaut, aux lieux du transcendantalisme américain ? Pour ensuite garder, avec *Sabrinettuccia la fringuellina,* une

allusion au Sabrainn qui est une pure pacotille pour thèse de doctorat? Pourquoi conserver les références (très hermétiques) au Boyarka, au Bua, au Boyana et au Buëch, dont Dieu seul sait où ils coulent, et laisser tomber Sambre, Euphrate, Oder et Neisse? Pourquoi n'avoir pas écrit par exemple : non *sambra* che *eufrate Dniepro poneisse la rava a sinistra e a destra, con gran senna, nel suo poder... ?*

Il est clair que Joyce, en se traduisant en italien, se chantait, pour ainsi dire, de possibles néologismes italiens, mélodramatiquement sonores, écartant ceux qui ne résonnaient pas en lui, et qu'il ne s'intéressait presque plus aux fleuves. Il ne jouait plus avec l'idée des cours d'eau (sans doute la plus minutieusement étrange d'un livre si minutieux et extravagant), il jouait avec l'italien. Il avait perdu au moins dix ans de sa vie à chercher huit cents fleuves, et il en rayait presque les neuf dixièmes pour pouvoir dire *chiacchiericciante, balneone, quinciequindi, frusciacque.*

Ultime exemple de remaniement vraiment aux limites de la création originale :

Tell us in franca langua. And call a spate a spate. Did they never sharee you ebro at skol, you antiabecedarian ? It's just the same as if I was to go par examplum now in conservancy's cause out of telekinesis and proxenete you. For coxyt sake and is that what she is?

Spate rappelle *spade* et *to call a spade a spade* correspond à l'italien *dire pane al pane* [appeler un chat un chat]. Mais *spate* rappelle aussi l'idée de fleuve *(a spate of words* est un fleuve de paroles). *Sharee* réunit *Share* et la rivière *Shari, ebro* réunit *hebrew* et l'Ebre, *skol* réunit *school* et le Skollis. En sautant d'autres références, *for* coxyt *sake* rappelle aussi bien le fleuve infernal, le Cocyte, que *for God's sake* (et donc, une invocation, dans le contexte, blasphématoire[7].

Voici deux traductions du passage, la française et la récente traduction italienne de Luigi Schenoni (p. 198 *bis) :*

Joyce – Pousse le en franca lingua. Et appelle une crue une crue. Ne t'a-t-on pas instruit l'ébreu à l'escaule, espèce d'antibabébibobu? C'est tout pareil comme si par example je te prends subite par telekinesis et te proxénetise. Nom de flieuve, voilà ce qu'elle est?

Schenoni – Diccelo in franca lingua. E dì piena alla piena. Non ti hanno mai

fatto sharivedere un ebro a skola, pezzo di antialfabetica. E' proprio corne se ora io andassi par exemplum fino alla commissione di controllo del porto e ti prossenetizzassi. Per amor del cogito, di questo si tratta?

Je n'arrive pas à identifier toutes les allusions du texte français et je me limite à remarquer qu'il essaie de sauver quelques noms de fleuves, en résolvant l'ultime invocation par une allusion blasphématoire, puisque *nom de flieuve* évoque *nom de dieu.*

Schenoni, pour exprimer le jeu de mots *call a spate a spate*, suit, nous le verrons, la version italienne de Joyce. *Piena* a quelque chose à voir avec les fleuves (donc aussi avec *spate)* et conserve l'isotopie fondamentale. Avec ce choix, on récupère quelques fleuves que le texte original ne nomme que quelques pages plus loin, comme Pian Creek, Piana and Pienaars. Schenoni sauve aussi les fleuves Shari, Ebre et Skol, il perd l'allusion théologique à l'hérésie antiabécédaire et il entend (assez curieusement) *conservancy* comme « a commission authorised to supervise a forest, river or port » et il relie, de sa propre initiative, le Cocyte au *cogito* cartésien.

Voyons maintenant ce qu'avait fait Joyce .

Dillo in lingua franca. E chiama piena piena. T'hanno mai imparato l'ebro all'iscuola, antebecedariana che sei? E' proprio siccome circassi io a mal d'esempio da tamigiaturgia di prossenetarti a te. Ostrigotta, ora capesco.

Devant les difficultés de rendre les allusions de l'original, le traducteur-auteur décide de récupérer ici (avec Pian Creek, Piana, Pienaars) deux fleuves cités ailleurs, comme la Tamise, et ainsi que le fera Schenoni, il rend bien le *to call a spate a spate.* Mais cela ne suffit pas à Joyce auteur-traducteur. Il a l'intuition que le sens profond du texte, au-delà des petits jeux de citation et renvoi, est celui d'une diabolique incertitude perplexe face aux mystères d'une langue franque qui, à l'image de ses semblables, dérive de plusieurs langues et ne répond au génie d'aucune, donnant l'impression d'un complot démoniaque contre la seule langue véritable et inaccessible que serait, si elle existait, la

lingua sancta. C'est pourquoi tout hérésiarque antiabécédaire est antitrinitaire et anti-autre-chose-encore (Circassien, barbare, qui plus est). Alors, il s'en sort par un coup de génie auto-traductif : *Ostrigotta, ora capesco* (qui n'existe pas dans le texte original).

Nous avons une exclamation de désappointement et de stupeur, *ostregheta* (adoucissement vénitien d'un juron original), un renvoi à des langues incompréhensibles *(ostrogoto*, condensé de *Finnegans Wake* tout entier, défini ailleurs comme une *ostrogothic kokography)*, et *Gott*. Juron prononcé face à une langue incompréhensible. Si bien qu'il faudrait en conclure non capisco. Mais *ostrigotta* suggère aussi *I got it*, et Joyce écrit *ora capesco* qui fusionne capire et *uscire*, [comprendre et *sortir]*, en sortir, peut-être, se tirer d'embarras, ou sortir du labyrinthe de *Finnegans*.

La vérité est que, tous nos problèmes de traduction, Joyce s'en fichait royalement. Ce qui lui importait, c'était d'inventer une expression comme *Ostriggotta*, ora *capesco*.

Si on revenait à l'anglais à partir de la traduction Schenoni, on obtiendrait quelque chose de vaguement similaire à l'original. En revanche, on ne peut en dire autant de la version de Joyce, car il en sortirait un autre texte.

Le Joyce italien n'est pas un exemple de traduction « fidèle ». Et pourtant, en lisant sa traduction, en voyant le texte complètement repensé dans une autre langue, on en comprend les mécanismes profonds, le type de partie qu'il entend jouer avec le lexique, l'effet d'un univers de *flatus vocis* qui se décompose et se réagrège sans cesse en de nouvelles dispositions moléculaires – au-delà de la fidélité à tel ou tel renvoi citationniste. Joyce, en quelque sorte, reste à l'intérieur des limites de la traduction proprement dite et ne s'égare pas dans le marécage des libres interprétations. Il marque une frontière extrême, probablement infranchissable : or les frontières – pour lesquelles on livre des guerres implacables – ne sont pas faites uniquement pour établir ce qui est au-dehors, mais aussi pour définir ce qui reste en dedans.

12.4 Cas limite

Je ne sais si je dois classer comme remaniement partiel ou radical l'épisode

de Rabindranath Tagore qui traduit ses propres poésies en anglais. Il

change non seulement le style de l'original, mais aussi le ton même de la poésie, l'ensemble des figures, le registre du langage, en se pliant aux exigences de la poétique de la langue d'arrivée, l'anglais édouardien. [...] En s'autotraduisant en anglais, il trace une représentation tout à fait différente de son identité, évoquant à travers la « même » poésie une réalité qui, toujours selon les traducteurs post-coloniaux, n'a plus rien à voir avec celle de l'original. Le résultat de ces traductions a en outre influencé la façon dont a été reçu Tagore dans le monde occidental : le poète, le saint, le sage de l'Orient, et non l'artiste, comme si la seule façon dont le colonisateur peut être accepté par le colonisé était d'être interprété en tant que figure exceptionnelle, où se condensent les caractéristiques positives des images stéréotypées de l'Orient créées à l'usage de l'Occident[8]. '.

Les remaniements existent en musique, ce sont par exemple certains types de virtuosités (les paraphrases de Liszt des symphonies de Beethoven), ou l'élaboration d'une nouvelle version d'un morceau par le compositeur lui-même.

Mais que dirions-nous de l'exécution de la *Marche Funèbre* de Chopin par un New Orleans Jazz Band ? La ligne mélodique serait peut-être sauvegardée, mais les sensibles altérations rythmiques et timbriques excluraient que ce soit une simple transcription comme pour les *Suites* de Bach quand elles passent du violoncelle à la flûte douce contralto. Mirka Danuta[9] m'a signalé une série de « traductions » musicales qui, par rapport à ma typologie des interprétations (chapitre 10), occupent des positions de frontière, ou transversales. Voyez la *variation*, qui est une interprétation du thème, qui est interne au même système sémiotique, mais n'est pas une traduction, car elle développe, amplifie et – justement – varie (et il faut distinguer entre la variation sur un thème propre et la variation sur le thème de quelqu'un d'autre). Voyez les diverses *harmonisations* d'un même morceau dans la tradition des églises protestantes, où l'on n'a pas seulement une variation de substance, mais un intense enrichissement de la tessiture harmonique de la composition.

Ces cas de frontière sont infinis, et on pourrait en identifier un pour chaque texte à traduire. Signe que, une fois encore, on ne peut établir une typologie des traductions, mais, tout au plus, une typologie (toujours ouverte) de

différentes façons de traduire, au cas par cas, en *négociant* l'objectif qu'on se propose – et, au cas par cas, en découvrant que les façons de traduire sont plus nombreuses que ce que l'on croit.

Dans les pages consacrées à la transmutation, nous verrons mieux combien ces façons de traduire, peut-être infinies, sont soumises à des limitations, et qu'on découvre sans cesse des interprétations qu'on ne peut définir comme des traductions.

1 La plus grande redondance du texte de destination faisait partie du défi : j'essayais d'éviter le E sur un nombre de mots supérieur à celui de l'original.

2 Frank Budgen, in *James Joyce and The Making of Ulysses* (Londres : Grayson, 1934) soutient qu'il était « fondamental pour Joyce de faire en sorte qu'on ne remplace pas sa ville par la nôtre » (éd. Oxford U.P. 1972 : 71).

3 « Anna Livia Plurabella ». *Prospettive* IV, 2, IV, 11-12, 1940. Cette version contenait des interpolations d'Ettore Settani. Une première version, due à la collaboration entre Joyce et Nino Frank, de 1938, a été éditée par Jacqueline Risset *in* Joyce, *Scritti italiani* (Milan, Mondadori, 1979). La version italienne, avec la française, le texte original et d'autres versions successives sont maintenant *in* Joyce, *Anna Livia Plurabelle*, édité par Rosa Maria Bollettieri Bosinelli (Turin, Einaudi, 1996), avec mon introduction.

4 « Anna Livia Plurabelle », *La Nouvelle Revue Française*, XIX, 212, 1931. Même si le texte français est traduit à partir de la version anglaise de 1929, alors que le texte italien dépend de la version anglaise définitive de 1939, il n'y a pas de variations sensibles en ce qui concerne les passages que je vais citer.

5 Pour la liste complète (peut-être supérieure à celle imaginée par Joyce) et l'histoire de l'accroissement successif de la liste, de version en version, voir Louis O. Mink, A *"Finnegans Wake "Gazetteer*, Bloomington, Indiana U.P., 1968. Sur le même sujet, cf. aussi Fred H. Higginson, *Anna Livia Plurabelle. The Making of* a *Chapter*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1960.

6 En français, on obtient, en plus, par exemple, Somme, Avon, Niger, Yangtsé, Gironde, Aare, Damève (Danube?), Pô, Saône.

7 Comme Joyce ne disait jamais une seule chose à la fois, *for coxyt sake* rappelle aussi la Cox River, et un locuteur anglais m'a suggéré aussi une allusion obscène, car *for coxyt sake* ressemble beaucoup à *for coxitis'* ache, où la coxitis est une sorte de luxation de la hanche et devrait donc suggérer une *pain in the ass.* Je m'en tiens à l'intuition du locuteur et je ne l'enjolive pas.

8 Demaria (2000, § 3.4) qui se reporte à Mahasweta Sengupta (« Translation, Colonialism and Poetics : Rabindranath Tagore in Two Worlds », *in* Bassnett S. et Lefevere, A. eds. 1990 : 56-63).

9 Communication personnelle.

13

QUAND CHANGE LA MATIÈRE

Je me souviens d'un très agréable réveillon du Jour de l'An où nous jouions *(semel licet)* aux *Belle Statuine*. Un groupe devait, en utilisant son corps, représenter visuellement une œuvre d'art (verbale ou non) que l'autre groupe devait deviner. Trois jeunes filles se sont présentées, les membres comme désarticulés et les traits grimaçants, en un ensemble qui, pour autant que je me rappelle, était très gracieux. Les plus avisés d'entre nous ont aussitôt reconnu la citation des *Demoi*selles *d'Avignon* de Picasso (car ce que l'on retient de ce tableau est surtout la représentation de corps féminins ne correspondant pas aux règles de la représentation réaliste). Nous avons reconnu le Picasso qui nous était déjà connu, mais si quelqu'un, à partir de cette représentation, et sans connaître l'original, avait dû imaginer quelque chose de semblable au tableau de Picasso, l'entreprise eût été ardue. La représentation ne rendait pertinents ni les contours, ni les couleurs, rien (à dire vrai, même pas le sujet, car les *Demoiselles* originales sont cinq et non trois) sauf la suggestion, certes non négligeable, que, dans ce tableau, la figure humaine était déformée selon un rythme.

Il s'agissait donc d'une adaptation, avec un passage de matière graphico-chromatique à matière chorégraphique, qui rendait pertinents uniquement, et vaguement, le sujet et certains éléments « violents » du tableau original.

Pour revenir à l'ekphrasis (évoquée au chapitre 8), elle se présente comme un procédé semblable à celui que nous venons de considérer. Dans le cas du jeu de mimes, une matière chorégraphique interprétait un tableau, dans le cas de l'ekphrasis, le tableau est interprété par une matière verbale, qui peut très bien décrire les relations spatiales, les images, voire les couleurs, mais délaisse bien d'autres éléments – la consistance de la matière, l'évidence de la profondeur ou du volume – que le langage verbal ne peut rendre que par allusions, suggestions, références à d'autres expériences. S'agit-il en ce cas de « traductions[1] » ?

Cette question nous amène au problème des mutations de matière, comme lorsqu'on interprète (en l'illustrant) une poésie avec un dessin au fusain, ou que l'on adapte un roman en BD.

13.1 Parasynonymie

Je ne trouve pas de meilleur terme [2] pour indiquer des cas spécifiques d'interprétation où, pour clarifier le sens d'un mot ou d'un énoncé, on recourt à un interprétant exprimé en une matière sémiotique différente (ou vice-versa) : par exemple, l'*ostension* d'un objet pour interpréter une expression verbale qui le nomme, ou, à l'inverse, ce que j'appellerai *l'ostension verbale*, comme quand un enfant pointe le doigt vers une automobile et que je lui dis que ça s'appelle une voiture. Ce qui est commun aux deux cas, c'est que - sauf quand on s'interroge sur le référent d'un nom propre - on montre un individu appartenant à la même espèce pour enseigner non pas le nom de l'individu, mais celui de l'espèce : si je demande ce qu'est un baobab et qu'on me montre un baobab, d'habitude je généralise, et me construis un type cognitif me permettant de reconnaître à l'avenir d'autres baobabs, même s'ils sont partiellement différents de l'individu qui m'a été montré. Idem avec l'enfant : on lui indique une Fiat, et on lui dit cela s'appelle une *voiture*, et d'ordinaire, l'enfant devient très vite capable d'appliquer aussi ce nom à une Peugeot ou à une Volvo.

On a une parasynonymie quand on a un index pointé qui clarifie l'expression *celui-là*, une substitution de mots par des signes de la main en un quelconque langage gestuel - mais aussi quand, pour expliquer ce qu'est une *chaumière*, je dessine, fût-ce grossièrement, une petite maison à toit de chaume.

En ce cas, la nouvelle expression entend interpréter l'expression précédente ou concomitante, mais, dans des circonstances d'énonciation différentes, la même expression substitutive pourrait aussi interpréter des expressions différentes. Par exemple, on aurait un cas de parasynonymie avec l'ostension d'un paquet vide de lessive pour interpréter (clarifier) la requête *S'il te plaît, achète-moi un paquet de lessive Truc*, mais dans des circonstances différentes d'énonciation, la même ostension pourrait clarifier le sens du mot lessive (en général) ou fournir un exemple de ce que l'on entend par *parallélépipède*.

Dans beaucoup de ces cas, en voulant « traduire » au sens métaphorique, de nombreuses interprétations seraient des formes de traduction (et, dans le cas d'un langage gestuel qui reproduit les sons d'une langue ou les lettres d'un alphabet, ce seraient même des formes presque mécaniques de transcription). Disons aussi que, dans le passage à travers des systèmes sémiotiques, ces formes d'interprétation valent autant que l'interprétation par synonymie dans les langages verbaux, et avec les mêmes limitations que la synonymie verbale. Parfois, certains parasynonymes apparaissent *in praesentia,* par exemple quand, dans un aéroport, à côté de l'inscription *Départs*, il y a aussi le schéma d'un avion qui décolle.

En revanche, il est difficile de définir comme traductions certains cas de parasynonymie, parmi lesquels je placerais l'acte, assurément pénible, de celui qui, voulant expliquer ce qu'est la *Cinquième Symphonie en do mineur* de Beethoven, ferait écouter la composition entière (ou, plus opportunément, par métonymie, n'en solfierait que le célèbre début); mais on aurait de la parasynonymie avec l'explication de celui qui, interrogé sur l'œuvre diffusée à la radio, répondrait qu'il s'agit de la *Cinquième Symphonie en do mineur*. Bien entendu, nous aurions parasynonymie même s'il répondait *c'est une symphonie,* ou *c'est une des neuf symphonies de Beethoven.*

Je développe une suggestion que je trouve dans Calabrese (2000 : 112) et j'admets que le terme générique *annonciation* (du moins dans le contexte de l'iconographie traditionnelle) peut être interprété en me montrant n'importe quelle annonciation, disons de Fra Angelico, du Crivelli ou de Lotto, et, de même que l'enfant comprend qu'est « voiture » aussi bien une Peugeot qu'une Fiat, de même je suis en mesure de comprendre que le type iconographique «annonciation» contient des caractéristiques fondamentales (une jeune femme agenouillée, une créature angélique qui semble lui adresser la parole, et, si l'on veut donner des détails typiques de certaines saisons picturales, un rayon de lumière venu d'en haut, une colonne centrale, etc.). Calabrese cite Warburg, selon qui une figure féminine nue, en position allongée, la tête appuyée sur une main se retrouve dans les antiques statues moyen-orientales, dans les statues grecques représentant des nymphes, chez Giorgione, Le Titien et Velâzquez, et pourquoi pas dans une publicité pour croisières du début du XIX^{e} siécle; et il observe qu'il ne s'agit pas de citation, car souvent, il n'y a pas la volonté de « guillemeter » le texte d'origine, mais d'une véritable traduction.

Il s'agit, dirais-je, d'interprétations parasynonymiques du terme

iconographique *annonciation,* or on a dit que la traduction ne se produit pas entre types lexicaux ou iconographiques, mais bien entre textes (chose dont convient Calabrese), c'est pourquoi l'image de Naomi Campbell, nue, dans la position indiquée par Warburg, ne pourrait être prise comme traduction satisfaisante de la Vénus de Giorgione, même si elle en serait sans doute inspirée, et si, aux yeux d'un expert, elle pourrait résonner comme une citation explicite. Au fond, ce type de « traduction » partielle respecterait un principe de réversibilité car même un inculte, après avoir vu la photo de Naomi Campbell, puis en voyant ensuite le tableau de Giorgione, pourrait trouver de fortes analogies entre les deux images. Mais même le plus habile des peintres, ne connaissant pas le texte source, serait incapable de reconstruire exactement la Vénus de Giorgione à partir du portrait de Naomi Campbell - pas plus qu'il ne pourrait, toujours en ignorant le texte source, remonter de l'*Annonciation* de Crivelli à l'*Annonciation* de Fra Angelico.

Interpréter une annonciation comme *annonciation* implique une « traduction » entre types (et Calabrese parle à ce sujet de modalités semi-symboliques), mais pas entre textes individuels et textes individuels, comme cela se produirait si, à partir de la reproduction en couleur de l'œuvre de Giorgione, un peintre tentait (et, s'il est habile, nous pouvons lui prédire un certain succès) de remonter au tableau original. Pour ces cas, au chapitre 10, nous avons parlé de traduction *intrasémiotique,* comme quand, au XIX^e^, on « traduisait » une peinture à l'huile en une gravure sur cuivre.

Après quoi, on peut être d'accord avec Calabrese quand il observe : « En fait, nous ne voulons pas du tout dire que n'importe quel texte se référant en une quelconque mesure à un autre serait une traduction de celui-ci. Nous disons seulement qu'il existe certains effets de sens qui constituent en dernière analyse une transmigration et qui peuvent beaucoup varier par intégralité ou partialité de la traduction » (Calabrese 2000 : 113). Mais on a aussi transmigration quand la fable du Petit Chaperon Rouge transmigre de Perrault aux frères Grimm, qui modifient la fin. Chez Perrault, la fillette est dévorée par le loup et l'histoire s'arrête là, faisant sentir le poids de son avertissement moraliste ; chez les Grimm, l'histoire continue, la petite fille est sauvée par un chasseur, et ainsi une indulgente fin heureuse et populaire se substitue à la sévère leçon du XVII^e^ (cf. Pisanty 1993). Mais, même si la fin était restée la même, le Petit Chaperon Rouge des Grimm aurait été à celui de Perrault ce qu'une paraphrase est au texte source.

Si on accepte, fût-ce dans sa version la plus prudente, le principe de réversibilité, selon lequel, dans des conditions idéales, en retraduisant une traduction, on obtiendrait une sorte de « clone » de l'œuvre originale, cette possibilité semble irréalisable dans le passage entre la représentation générique d'un type iconographique et l'œuvre singulière.

Qu'ensuite, en iconographie et iconologie, il soit utile d'utiliser, de manière parasynonymique, des termes qui renvoient à des types visuels transmigrant de culture à culture, c'est une autre affaire, essentielle dans le cadre d'un projet d'histoire des thèmes artistiques, tout comme il est utile de pouvoir parler de voiture ou d'automobile aussi bien pour une très puissante et très moderne Ferrari que pour le très lent et très ancien Modèle T de Ford. Monter une exposition d'automobiles, des débuts jusqu'à nos jours, ou proposer une exposition consacrée aux annonciations, c'est comme constituer une bibliothèque de poèmes chevaleresques ou de chefs-d'œuvre du roman policier. Le dernier livre de Vargas ne « traduit » pas le premier livre d'Edgar Wallace : simplement, il appartient au même type générique (si on réussit à construire ou postuler un type générique qui les comprenne tous les deux), tout comme le genre du poème chevaleresque comprend, sous un certain profil, aussi bien *La Chanson de Roland* que *L'Orlando furioso.*

Qu'ont en commun les parasynonymies énumérées – et la liste est loin d'être exhaustive? Le fait que dans le processus d'interprétation, on passe non seulement d'un système sémiotique à l'autre, comme dans la traduction interlinguistique, avec tous les changements de substance qu'elle comporte, mais aussi d'un continuum, ou matière, à l'autre.

Voyons le poids que prend ce phénomène dans ce qu'on appelle la traduction intersémiotique, que Jakobson déjà appelait transmutation et que d'autres appellent adaptation.

13.2 Transmutations ou adaptations

Je reprends l'observation de Fabbri que j'avais considérée comme une heureuse correction de l'identification d'interprétation et traduction comme concepts coextensifs. Fabbri avertissait (1998 : 117) que « la véritable limite de la traduction serait dans la diversité des matières de l'expression ».

L'exemple qu'il donne est celui d'une séquence de *Répétition d'Orchestre* de Fellini :

A un moment donné, il y a un personnage, le chef d'orchestre, que l'on voit de dos. Très vite, cependant, le spectateur s'aperçoit que le cadrage par lequel ce personnage est vu est une caméra subjective : le point de vue, en effet, est à la hauteur du regard d'une personne qui suit les mouvements du chef, et qui a l'air de marcher comme si c'était lui qui marchait. Jusque-là, pas de problème : l'assignation est claire; nous pouvons le traduire en termes linguistiques absolument parfaits. Il se trouve toutefois que, peu après, la caméra dépasse le personnage cadré qui marche devant elle, jusqu'à aller se placer devant lui. En d'autres termes, la caméra a dépassé le personnage que l'on voyait d'abord de dos, et avec un lent mouvement progressif, elle est allée le cadrer de face. Mais, rappelons-nous bien, nous étions en caméra subjective, une caméra subjective qui, toutefois, grâce au mouvement lent et continu de la caméra, finit par devenir – sans aucune rupture - objective. Le personnage vu de face est cadré, pour ainsi dire, objectivement, sans aucun regard investi dans la prise de vue. Le problème est alors : que s'est-il passé pendant que la caméra faisait cela? tandis que la caméra faisait le tour, qui était effectivement en train de regarder? quelle catégorie du langage verbal est capable de rendre, c'est-à-dire de *traduire*, ce moment intermédiaire (pourtant lent, continu et d'une certaine longueur temporelle) où la prise de vue n'est pas encore devenue impersonnelle mais n'est déjà plus subjective?

Indubitablement, ce que le mouvement de la caméra nous dit ne peut être traduit en mots.

La diversité de matière est un problème fondamental pour toute théorie sémiotique. Il suffit de penser aux discussions sur la *toute-puissance* ou l'*effabilité univer*selle du langage verbal. Même si on accepte le langage verbal comme le système le plus puissant de tous (selon Lotman, le *système modélisant primaire),* on est toutefois conscient de ce qu'il n'est pas pleinement tout-puissant.

A l'opposé, Hjelmslev (1947) distinguait entre *langages limités et langages illimités.* Par exemple, le langage des formules logiques est limité par rapport à celui d'une langue naturelle. Ainsi, la plus élémentaire des formules logiques ($p \supset q$) peut être traduite en français *(si P* alors *Q*) mais aussi diversement interprétée *(si fumée alors feu, si fièvre alors maladie,* et même le

contrefactuel *si Napoléon avait été une femme il aurait épousé Talleyrand).* En revanche, l'énoncé *si ton fils Achille porte le même nom que toi, alors tu l'as reconnu comme fils légitime* pourra être traduit, en un langage formalisé, comme p ⊃ q, sans que cette formule permette de reconstruire l'énoncé original.

De la même façon, on peut observer qu'un système sémiotique donné peut dire moins ou plus qu'un autre système sémiotique, mais on ne peut affirmer que tous deux peuvent exprimer les mêmes choses. Il semble difficile de « traduire » en mots ce qu'exprime la *Cin*quième de Beethoven[3], mais tout aussi difficile de « traduire » *La Critique de la raison pure* en musique. La pratique de l'ekphrasis permet de décrire en mots une image, mais aucune ekphrasis du *Mariage de la Vierge* de Raphaël ne saurait rendre le sens de la perspective que perçoit celui qui regarde, ni la douceur des lignes que manifeste la position des corps, ou la subtile harmonie des couleurs.

Par ailleurs, dans le passage de matière à matière, on est contraint d'expliciter des aspects qu'une traduction laisserait dans le flou. Voyons quelques exemples.

Revenons à *The Raven* de Poe : nombreuses sont les licences qu'un traducteur pourrait se permettre afin de reproduire l'effet que le texte source semble vouloir créer. Ainsi, afin de préserver le rythme ou la rime, on pourrait changer le *pallid bust of Pallas* en une autre divinité, pourvu que le buste reste blanc. Poe souhaitait créer un contraste entre la noirceur du corbeau et la blancheur de la statue, et il précise dans sa *Philosophy of Composition* que ce buste « a été choisi d'abord à cause de son rapport intime avec l'érudition de l'amant, et ensuite à cause de la sonorité même du mot Pallas ». Donc, pourvu que soit créée une sonorité appropriée, on pourrait choisir le buste d'une des neuf Muses. Et ce faisant, nous serions déjà très près d'un procédé de remaniement.

Mais que se passerait-il si on transposait *The Raven* d'une langue naturelle en images, en le « traduisant » en tableau? Un artiste est tout à fait capable de nous faire éprouver des émotions semblables à celles qu'induit la poésie, telles que l'obscurité de la nuit, l'atmosphère mélancolique, le mélange d'horreur et de désir inextinguible qui agite l'amant, le contraste entre noir et blanc (et, s'il en avait besoin pour souligner l'effet, le peintre pourrait changer le buste en

une statue en pied). Toutefois, le tableau devrait renoncer à rendre ce sentiment obsédant de menace (réitérée) d'une perte, que suggère *nevermore*. Le tableau pourrait-il nous dire quelque chose de la Lenore tant invoquée dans le texte ? Peut-être, en la faisant apparaître comme un blanc fantôme. Alors, nous serions obligés de voir (ou le peintre serait obligé de *nous faire voir)* quelque chose de cette dame qui, dans le texte littéraire, n'apparaît que comme pur son. Au moins en ce cas, la distinction de Lessing entre arts du temps et arts de l'espace serait valable. Et elle vaudrait parce que, dans le passage de poésie à tableau, on a eu *une mutation de matière*.

Prenons le texte allemand du vieux *Besuch* bei *Frau Sonne* d'Hoffmann (un chef-d'œuvre de la littérature enfantine du siècle dernier) où il est dit que *Die Sonne lud den Mond zum Essen.* Une traduction française dirait *LE soleil invita LA lune à dîner*, mettant en évidence le fait que *Die Sonne* en allemand est de genre féminin alors que *Le soleil* en français est de genre masculin (et il en irait de même avec l'italien, tandis que l'anglais n'aurait aucun problème et dirait *The Sun invited The Moon to dinner).* Seulement voilà, le texte est accompagné d'une illustration, qui reste identique dans les éditions des autres langues, où le Soleil est représenté sous les traits d'une dame et la Lune sous les traits d'un homme, chose très étrange aux yeux des lecteurs italiens, français et espagnols, habitués à considérer le Soleil comme masculin et la Lune comme féminine.

Soumettons à un anglophone la célèbre *Mélancolie* de Dürer et demandons-lui si la figure féminine qui occupe la scène est la Mélancolie elle-même, ou une femme mélancolique symbolisant la mélancolie. Selon moi, le lecteur anglais dirait qu'il s'agit d'une figure féminine (mélancolique) mise métonymiquement pour cette entité abstraite (et asexuée) qu'est la Mélancolie. En revanche, un Italien, un Français et un Allemand diraient qu'il s'agit de la représentation de la Mélancolie en tant que telle, car le français *Mélancolie*, l'italien *Malinconia* et l'allemand *Melancholie* sont du genre féminin.

Beaucoup de spectateurs italiens se rappellent avoir vu *Le Septième Sceau* de Bergman, où la Mort joue aux échecs avec le protagoniste. Est-ce *la* Mort? Ce que l'on voit, c'est *le* Mort. S'il s'était agi d'un texte verbal, en traduisant à

l'intérieur de la même matière sonore, on aurait traduit *Der Tod* (ou son équivalent suédois, *döden*, également de genre masculin[4] par *la Morte* (ou *la Mort* en français, *la Muerte* en espagnol). En revanche, ayant à montrer cette Mort par l'image, Bergman, influencé par ses automatismes verbaux, a été induit à la montrer sous l'apparence d'un homme, ce qui frappe les spectateurs italiens, espagnols ou français, habitués à concevoir la Mort comme un être de sexe féminin. Et que, aux yeux des Italiens, des Espagnols ou des Français, cette figure de la Mort, étrange et inattendue, renforce l'impression que le texte filmique entendait sans doute suggérer, c'est là, je dirais, une « valeur ajoutée ». Bergman, en montrant la mort sous des aspects masculins, ne voulait pas troubler les connotations habituelles déterminées par les automatismes linguistiques du destinataire prévu (il ne voulait pas l'étonner), tandis que pour un Français, un Italien ou un Espagnol, cette image (qui, par parasynonymie, ne peut pas ne pas renvoyer à une de ses verbalisations possibles) fait exactement le contraire, et ajoute un élément de défamiliarisation. Prenez un vieux phalangiste, s'élançant au combat au cri de *Viva la muerte!*, bon *macho* guerrier pensant s'unir à une créature féminine, amante belle et terrible. Imaginez combien il peut être déplaisant et gênant pour lui de découvrir qu'il va devoir s'unir à un vieil homme au visage barbouillé de fards.

Mais cela prouve justement que la transmutation de matière ajoute des signifiés, ou rend négligeables des connotations qui ne l'étaient pas à l'origine.

On peut objecter que tout texte sollicite de la part de son Lecteur Modèle des inférences, et qu'il n'y a rien de mal à ce que, dans le passage de matière à matière, ces inférences soient explicitées. On répliquera que, si le texte original proposait une inférence implicite, en l'explicitant, on a *interprété* le texte, l'amenant à « mettre au jour » ce qu'il entendait, à l'origine, garder implicite.

Ni la forme ni la substance de l'expression verbale ne peuvent être *cartographiées* une à une sur une autre matière. Dans le passage d'un langage verbal à un langage visuel, mettons, on confronte deux formes de l'expression dont les « équivalences » ne sont pas déterminables comme on pouvait dire que le septénaire double italien est métriquement équivalent à l'alexandrin français.

13.3 Transmutations par manipulation

Les cas les plus habituels d'adaptation ou de transmutation sont la version d'un roman en film, parfois en pièce de théâtre, mais aussi l'adaptation d'une fable en ballet ou, comme dans *Fantasia* de Walt Disney, de musique classique en dessin animé. Il n'est pas rare d'avoir également, même si cela est inspiré par des critères commerciaux, des adaptations de film en roman. Les variations sont multiples, mais on devrait toujours parler d'adaptation ou de transmutation, pour distinguer ces interprétations de la traduction proprement dite.

On peut avoir une traduction proprement dite en présence ou en absence du texte original. Les traductions en absence sont les plus courantes (tout roman étranger qu'on lit traduit dans notre langue), celles dites en présence ont le texte original en regard. Ce choix éditorial ne change pas le sens ou la valeur de la traduction, tout au plus le texte en regard introduit des éléments permettant d'évaluer la traduction.

Les cas de transmutation sont différents. Par exemple, l'adaptation d'une œuvre musicale en ballet met en présence simultanée la musique (texte source) et l'action chorégraphique (texte cible) de façon telle qu'elles se soutiennent mutuellement. L'action seule sans le support de la musique ne serait l'adaptation de rien du tout, et, de la même façon, la musique sans action ne serait pas une traduction mais une ré-exécution d'une œuvre musicale. Une adaptation en ballet de la *Marche Funèbre* de Chopin (de la *Sonate en si bémol mineur op. 35)* fait voir des choses qu'il serait hasardeux d'attribuer au musicien, et qui appartiennent aux inférences qu'en tire le chorégraphe.

Personne ne nie que ces interprétations servent aussi à faire mieux apprécier l'œuvre source. Dans la variété des solutions possibles, on pourrait parler de cas d'*interprétation par manipulation*.

Voyons quelques-unes des opérations accomplies par Walt Disney dans *Fantasia*. Certaines ont toujours semblé être des solutions Kitsch tendant à voir des compositions célèbres comme purement descriptives, et descriptives selon la vulgate la plus populaire. Indubitablement, entendre la *Pastorale* de Beethoven comme une histoire de licornes caracolant dans un pré et de caprices atmosphériques, ferait frémir Hanslick. Pourtant, la manipulation disneyienne a pour but d'interpréter ce titre embarrassant, *La Pastorale*, que l'œuvre porte comme une étiquette, et qui induit sans aucun doute de nombreux auditeurs à l'interpréter descriptive-ment. De la même manière,

adapter (comme l'a fait Walt Disney) *Le Sacre du printemps* en y voyant une histoire de la terre, et une aventure de dinosaures condamnés à l'extinction, constitue une interprétation très discutable. Cela dit, on ne peut nier que, *en manipulant* la source, Walt Disney réussit une lecture « barbare » de la composition de Stravinsky, et tout le monde serait disposé à admettre que cette adaptation du *Sacre* est plus légitime que ne le serait celle qui plaquerait la musique du *Sacre* sur les licornes de la *Pastorale* (ou la musique de Beethoven sur les cataclysmes telluriques de Stravinsky).

Cano et Cremonini (1990, III) ont noté que l'adaptation de *Casse-noisettes* de Tchaïkovski, qui interprète des rythmes, des timbres et des phrases musicales avec une histoire de feuilles, de corolles, d'elfes, de gouttes de rosée, si elle manipule la source avec des éléments non assignables aux intentions du texte original (pour descriptif qu'il veuille être), attire toutefois l'attention sur des valeurs musicales effectives, et induit donc à apprécier davantage les timbres, les rythmes et les volutes mélodiques de l'œuvre. Comme pour toutes les interprétations, cette adaptation est matière à discussion, mais au même titre que l'est la gestuelle du chef d'orchestre qui remue bras et mains avec emphase, solfie parfois à mi-voix, soupire ou rugit, afin d'amener les exécutants à saisir la façon dont la composition, *selon son interprétation*, devrait être exécutée. Les gestes du chef d'orchestre sont une interprétation de la partition. Personne n'oserait dire qu'ils en sont une traduction, au sens où l'est la transcription des *Suites pour violoncelle solo* en *Suites pour flûte douce contralto.*

13.4 Faire voir le non-dit

Steiner (1975 : 14) réfléchit sur la traduction en poésie que fait Dante Gabriele Rossetti d'un tableau d'Ingres, et il en conclut que les variations de « signifié » qui s'ensuivent font que le tableau original n'est qu'un pur prétexte[5]. Que se passerait-il si, dans un hypothétique et science-fictionnel concours international, *« Les chats »* de Baudelaire était « traduit » en peinture à l'huile par Giotto, Le Titien, Picasso et Andy Warhol (j'ajouterais Lorenzo Lotto, qui dans une *Annonciation* a peint un très beau chat traversant la pièce)? Et s'il était « traduit » en tapisserie, en dessin animé, en bas-relief, en sculpture de massepain? En passant à un système sémiotique totalement « autre » par rapport à ceux des langues naturelles, l'interprète devrait décider si les *savants*

austères sont assis dans une vaste bibliothèque glaciale, dans une pièce exiguë comme un philosophe de Rembrandt, ou devant un pupitre comme un saint Jérôme, si le chat doit être à ses pieds comme un lion aux pieds du Père Traducteur des Saintes Ecritures, s'il faudrait que les savants soient vêtus d'amples simarres comme l'Erasme d'Holbein ou de redingotes étriquées, si l'austérité devrait être manifestée par de longues barbes blanches ou par des lorgnons.

Caprettini (2000 : 136) analyse la transposition filmique (due à Jane Campion) de *Portrait of a Lady* de Henry James. Il suit toutes les variations du texte original, qui font du film une reconstruction ou une relecture de l'œuvre littéraire, et il s'intéresse à la façon dont ces changements préservent certains effets fondamentaux de l'œuvre. Mais je voudrais m'arrêter sur le fait que le texte littéraire dit du personnage d'Isabel : *She was better worth looking at than most works of art.* Je ne pense pas que Henry James ait voulu platement dire qu'il valait mieux regarder et désirer la très attirante Isabel que de perdre son temps dans un musée, mais plutôt qu'elle avait le charme de beaucoup d'oeuvres d'art, et, je présume, de bien des représentations artistiques de la beauté féminine.

En m'en tenant à Henry James, je reste libre d'imaginer Isabel comme la Vénus de Botticelli, la Fornarina, une Béatrice d'inspiration préraphaélite, voire (*de gustibus...)* comme une Demoiselle d'Avignon. Chacun peut développer cette suggestion au gré de son propre idéal de beauté féminine et d'art. En revanche, dans le film, Isabel est interprétée par Nicole Kidman. J'ai la plus grande admiration pour cette actrice, que je trouve très belle, mais le film aurait paru différent si Isabel avait eu le visage de Greta Garbo ou les traits rubéniens de Mae West. Donc, la réalisatrice a choisi pour moi.

Une traduction ne doit pas dire plus que ce que dit l'original, elle doit respecter les réticences du texte source[6].

Dans *Moby Dick*, Melville n'a jamais précisé *quelle* jambe manquait au capitaine Achab. On peut se demander si ce détail est capital pour augmenter l'aura d'ambiguïté et de mystère autour de cette figure déconcertante, mais si l'auteur a été réticent, c'est qu'il avait ses raisons, et il faut les respecter. Quand John Huston a « traduit » le roman en film, il ne pouvait éviter de choisir, et il

a décidé que Gregory Peck n'aurait plus sa jambe gauche. Melville pouvait rester réticent, Huston non. Ainsi, le film, pour ce que la révélation peut valoir, nous dit quelque chose de plus que le roman.

Au chapitre X des *Fiancés* de Manzoni, après avoir évoqué la séduction que le scélérat Egidio exerce sur la Religieuse de Monza, Manzoni, avec un trait de grande pudeur, dévoile la chute de la nonne par une seule phrase très brève : *La sventurata rispose.* Ensuite, le roman présente l'attitude changée de la Dame, et son dérapage progressif vers une conduite délictueuse. Mais ce qui s'est passé entre le moment de la réponse et l'après est tu. L'auteur nous avertit que la religieuse a cédé, et la gravité de cet acte est suggérée par ce *sventurata* qui représente à la fois un sévère jugement moral et un élan de compassion humaine. Ce sera la compassion du lecteur, appelé à « faire parler » cette réticence, qui rendra cette très brève phrase source de nombreuses extrapolations.

Notons que la force de la phrase n'est pas seulement dans son aspect icastique, mais aussi dans son rythme. Il s'agit d'un double dactyle suivi d'un spondée (ou trochée, car *ultima syllaba non curatur)* : –UU,–UU,—. La traduction française d'Yves Branca dit *L'infortunée répondit,* et, outre les valeurs sémantiques, elle préserve une solution métriquement semblable. La traduction anglaise de Bruce Penman dit *The poor wretch answered him.* Les deux traductions allemandes, celle d'Ernst Wiegand Junker et celle de Burkhart Kroeber disent respectivement Die *Uneselige* antwortete et Die *Unglückselige antwortete.* Elles respectent, avec les valeurs sémantiques, un certain rythme. Ainsi, dans tous ces cas, la réticence est sauvegardée.

Que se passerait-il si cette page était traduite en film - ou plutôt, que s'est-il passé, puisque le roman de Manzoni a donné lieu à plusieurs versions cinématographiques et télévisées[7]. Même si le réalisateur est pudique, il a bien dû *nous faire voir* quelque chose de plus par rapport au texte verbal. Entre le discours qu'adresse Egidio pour la première fois à la Dame et les crimes successifs de celle-ci, la réponse a dû se manifester à travers certaines actions, fussent-elles suggérées par un geste, un sourire, un éclair dans les yeux, un tremblement – sinon plus. Quoi qu'il en soit, on a vu quelque chose de l'intensité de cette réponse, que le texte verbal laissait indéterminée. Dans la nébuleuse des éventuels actes passionnels de la Dame, l'un d'eux a fatalement été choisi comme étant le plus approprié, tandis que Manzoni voulait que cela

reste le droit inaliénable du lecteur de faire un choix, ou de n'en faire aucun, ainsi que la pitié pourrait le suggérer.

Supposons qu'un roman raconte l'histoire de deux amis qui, au temps de la Terreur, sont conduits à la guillotine. L'un parce qu'il est vendéen légitimiste, l'autre parce qu'il est ami de Robespierre tombé en disgrâce. Le roman dit que les deux compagnons vont au supplice avec un visage impassible, mais à travers des réticences et des insinuations calibrées, il nous laisse incertains sur le fait que, en marchant à la mort, chacun d'eux renie ou non son propre passé. Ce que le roman veut transmettre, c'est précisément le climat d'incertitude et d'égarement où, en cette terrible année 1793, tout le monde est plongé.

Transposons maintenant la scène dans un film. Admettons que l'on puisse rendre l'impassibilité des deux condamnés, et que leur visage ne trahisse aucune émotion, ni remords, ni fierté. Mais là où le roman ne nous disait pas comment les personnages étaient habillés, le film doit les montrer vêtus d'une manière ou d'une autre. Le légitimiste portera-t-il les *culottes* et la veste qui étaient l'enseigne de sa caste, confirmant ainsi les valeurs auxquelles il avait cru? Le jacobin se présentera-t-il crânement en chemise ? Les rôles seront-ils inversés (ce qui semble improbable mais pas impossible), le jacobin qui retrouve sa fierté d'aristocrate en *culottes* et le Vendéen qui abandonne toute identité? Seront-ils habillés tous les deux pareil, soulignant ainsi qu'ils sont (et se sentent) désormais égaux, victimes de la même tempête ?

On le voit, en passant à une autre matière, on est obligé d'imposer au spectateur du film une interprétation par rapport à laquelle le lecteur du roman était laissé beaucoup plus libre. Rien n'exclut que, en utilisant ses propres moyens, le film récupère l'ambiguïté avant ou après cette scène, et là où le roman était au contraire plus explicite. Mais cela implique une manipulation qu'il serait hardi de désigner comme traduction.

Revenons à une expérience personnelle. Dans *Le Nom de la rose*, qui se déroule dans une abbaye médiévale, je décrivais des scènes nocturnes, des scènes dans des lieux clos et des scènes à ciel ouvert. Je n'ai prescrit aucun ton chromatique général pour l'ensemble de l'histoire, mais quand le réalisateur m'a demandé mon opinion sur ce sujet, je lui ai dit que le Moyen Age se représentait souvent, surtout dans ses enluminures, dans des couleurs crues et criardes, qu'on y voyait peu de nuances, et qu'il privilégiait la lumière et la

clarté. Je n'arrive pas à me rappeler si, en écrivant, je pensais à ces couleurs, et j'admets que le lecteur pouvait colorer les scènes à son gré - chaque lecteur recréant dans son imagination sa propre ambiance médiévale. Quand j'ai vu le film, ma première réaction a été que le Moyen Age était devenu « caravagesque », et donc du XVII[e] siècle, avec quelques reflets de lumière chaude sur des fonds sombres. J'ai déploré en mon for intérieur une sensible erreur d'interprétation de l'*intentio operis.* Ce n'est qu'après, en y réfléchissant, que j'ai compris que le metteur en scène s'était comporté, dirais-je, selon nature. Si la scène se déroulait dans un lieu clos, éclairé par une torche, une lanterne, ou une seule fenêtre (et que dehors il fasse nuit, ou qu'il y ait du brouillard), le résultat obtenu ne pouvait être que caravagesque, et les quelques lumières éclairant les visages suggéraient davantage Georges de La Tour que *Les très riches heures du duc de Berry* ou les enluminures ottoniennes. Peut-être que le Moyen Age *se représentait* en couleurs claires et criardes, mais il *se voyait* de fait, et pour la majeure partie de la journée, à travers des clairs-obscurs baroques. Rien à redire, sinon que le film était obligé de prendre une décision là où le roman ne la prenait pas. Dans le roman, la lanterne était *flatus vocis,* et l'intensité de sa lumière était toute à imaginer ; dans le film, la lanterne devenait matière lumineuse et exprimait exactement *cette* intensité lumineuse.

En prenant cette décision, le réalisateur optait pour une lecture « réaliste » et laissait tomber d'autres possibilités (il aurait pu opposer à la vision réaliste une interprétation héraldique, comme l'a fait Laurence Olivier pour la bataille d'Azincourt, jour de la Saint-Crispin, dans *Henri V).* Dans le passage de matière à matière, *on a une interprétation médiate par l'adaptateur*, et non pas laissée à la merci du destinataire.

13.5 Ne pas faire voir le dit

Avec le changement de matière, on ne risque pas seulement de dire plus que ce que dit l'original. On risque aussi de dire moins. Je voudrais citer un texte célèbre, qui n'entend certes pas décrire quelque chose de commun, mais qui le décrit très bien. Je veux parler du quatrième chapitre de l'*Apocalypse :*

Voici, un trône était dressé dans le ciel, et, siégeant sur le trône, Quelqu'un...

Celui qui siège est comme une vision de jaspe et de cornaline; un arc-en-

ciel autour du trône est comme une vision d'émeraude.

Vingt-quatre sièges entourent le trône, sur lesquels sont assis vingt-quatre Vieillards vêtus de blanc, avec des couronnes d'or sur leurs têtes.

Du trône partent des éclairs, des voix et des tonnerres, et sept lampes de feu brûlent devant lui, les sept Esprits de Dieu.

Devant le trône, on dirait une mer, transparente autant que du cristal. Au milieu du trône et autour de lui, se tiennent quatre Vivants, constellés d'yeux par-devant et par-derrière[8].

Hypotypose s'il en fut, qui pourtant ne décrit pas tout, s'arrêtant seulement sur des émergences; des vieillards, elle ne nomme que les vêtements et les couronnes, pas les yeux ou les barbes. Mais ce que cette description entend mettre en évidence, c'est un mouvement, celui que la Vulgate rend comme rotation *super thronum et circa thronum.* Et c'est là que commence le drame des premiers interprètes visuels de l'*Apocalypse*, je veux parler des enlumineurs mozarabes (illustrateurs de ces splendides commentaires au livre de Jean connus sous le nom de *Beati*). En s'en tenant au texte de la Vulgate, le seul qu'ils connaissaient, les enlumineurs n'arrivent pas à représenter ces quatre Vivants qui sont en même temps sur le trône et autour du trône.

Et cela, parce que les enlumineurs, grandis dans la tradition gréco-chrétienne, pensaient que le prophète « voyait » quelque chose de semblable à des statues ou à des peintures. Mais si l'imagination grecque était visuelle, l'imagination hébraïque est auditive. C'est en tant que voix que Dieu apparaît au début de la Genèse, qu'Il apparaît à Moïse (et ce n'est pas un hasard si la culture hébraïque privilégie le texte, vocal et écrit, à l'image, alors que c'est l'inverse pour la tradition grecque).

Les enlumineurs mozarabes connaissaient aussi la source de Jean, à savoir la vision d'Ezéchiel :

Je regardai : c'était un vent de tempête soufflant du nord, un gros nuage, un feu jaillissant, avec une lueur autour, et au centre comme l'éclat du vermeil au milieu du feu. Au centre, je discernai quelque chose qui ressemblait à quatre animaux dont voici l'aspect : ils avaient une forme humaine. Ils avaient chacun quatre faces et chacun quatre

ailes. Leurs jambes étaient droites et leurs sabots étaient comme des sabots de bœuf, étincelants comme l'éclat de l'airain poli. Sous leurs ailes, il y avait des mains humaines tournées vers les quatre directions, de même que leurs faces et leurs ailes à eux quatre. Leurs ailes étaient jointes l'une à l'autre; ils ne se tournaient pas en marchant : ils allaient chacun devant soi. [...]
Je regardai les animaux ; et voici qu'il y avait une roue à terre, à côté des animaux aux quatre faces. L'aspect de ces roues et leur structure avait l'éclat de la chrysolite. Toutes les quatre avaient même forme; quant à leur aspect et leur structure : c'était comme si une roue se trouvait au milieu de l'autre. Elles avançaient dans les quatre directions [...] Lorsque les animaux avançaient, les roues avançaient à côté d'eux [...] Au-dessus de la voûte qui était sur leurs têtes, il y avait quelque chose qui avait l'aspect d'une pierre de saphir en forme de trône, et sur cette forme de trône [...].

Il est clair que, à la différence de la description de Jean, ce qui est accentué ici, c'est le mouvement des quatre Vivants, qui ne restent jamais au même endroit, et la multiplicité des roues, parfois concentriques, parfois pas. Et on s'aperçoit que, comme toute vision qui se respecte, il s'agit là d'une vision filmique, où n'est pas tant décrit quelque chose que l'on voit, fixé une fois pour toutes, comme l'Apollon du Belvédère ou la Vénus de Milo, mais plutôt une séquence onirique, où les choses sont en continuelle mutation.

Jean (et avant lui Ezéchiel) ne racontait pas des tableaux (ou des statues) mais plutôt des rêves et, si on veut, des films (qui sont ces choses sur lesquelles on rêve les yeux ouverts, c'est-à-dire des visions réduites à l'état laïque). Dans une vision de nature cinématographique, les Vivants peuvent tourner tout autour et apparaître soit sur et devant, soit autour du trône. Mais l'enlumineur mozarabe (héritier, fût-ce inconsciemment, d'une culture grecque où le divin apparaît comme Idée, et donc forme définie dans sa souveraine immobilité) *ne pouvait pas « traduire » visuellement le texte source.*

Celui qui y est arrivé, mais partiellement, c'est l'enlumineur de l'*Apocalypse de saint Sévère*, où les Vivants sont à des distances différentes du trône, et l'un d'eux est, pour ainsi dire, en train de tenter la traversée. Fût-elle figée en un

instant, comme dans une photographie et non comme dans un film, l'image cherche à rendre l'idée d'un mouvement en spirale.

Or c'était trop peu. Sol Worth disait que *pictures can't say ain't* - c'est-à-dire que les images ne peuvent pas affirmer n'être pas quelque chose, et Magritte, pour dire qu'une pipe peinte n'était pas une pipe, a dû l'écrire. Les images ne peuvent même pas dire *je me déplace en spirale*. Ou plutôt, un peintre futuriste aurait pu le faire, mais les enlumineurs médiévaux n'y parvenaient pas. En changeant la matière, et en passant du récit d'un film à une enluminure comme image fixe, ils perdaient quelque chose. Ils ont (c'est certain) splendidement adapté les textes hébraïques, mais ils ne les ont pas traduits.

13.6 Isoler un niveau du texte source

Bien des transmutations sont des traductions au sens où elles isolent un seul des niveaux du texte source – pariant donc que ce niveau est le seul qui compte vraiment pour rendre le sens de l'œuvre originale.

L'exemple le plus courant est celui d'un film qui, d'un roman complexe mettant enjeu des valeurs idéologiques, des phénomènes historiques et des problèmes philosophiques, n'isole que le niveau de la trame proprement dite (peut-être même pas de l'intrigue mais de la seule fabula), laissant tomber le reste, que le réalisateur juge inessentiel ou difficilement représentable. Comment « traduire » en film *La Recherche*, en prenant en considération les histoires de Swann, Odette, Albertine, Charlus ou Saint-Loup, en négligeant les réflexions de Proust sur la mémoire. Ou alors, le même film peut vouloir rendre en une autre matière les effets pathémiques du texte source, aux dépens d'une fidélité littérale à l'histoire. Pour tenter d'exprimer le tourment du Narrateur de la *Recherche* proustienne, quand au début il attend le baiser du soir de sa mère, les mouvements intérieurs peuvent être rendus par des expressions du visage (ou des insertions oniriques de la figure de la mère, qui, dans le texte, est seulement désirée, et non vue). En ce sens, une adaptation ressemblerait aux formes de traduction poétique où, pour conserver le schéma métrique ou la rime par exemple, on est disposé à transiger sur d'autres aspects. Mais, quand un poète traduit un autre poète, nous sommes tous disposés à admettre que, si le traducteur joue au maximum sur l'émulation aux dépens de la fidélité littérale, on a un remaniement – qui est, à l'intérieur de la matière même de l'expression, le procédé le plus proche de l'adaptation ou

transmutation.

Admettons aussi que, dans l'adaptation, on isole certains niveaux, que l'on juge fondamentaux, et qu'on essaie de « traduire » à ces niveaux. Or, le fait d'avoir isolé des niveaux signifie *imposer sa propre interprétation du texte source*. Fabbri (2000), en citant Deleuze, rappelle que Bacon, dans ses tableaux, représente des systèmes de forces en tension et il ajoute qu'il est facile de penser à une traduction musicale où il y aurait une dimension de tension. D'accord. Mais chez Bacon, il y a aussi des figures humaines, qu'une traduction musicale ne peut évidemment pas représenter. Nous avons donc une traduction qui sélectionne un seul niveau de la substance expressive, et ce faisant, nous communique un contenu différent. Dans l'épisode des *Belle Statuine* que j'ai cité au début du chapitre, le rendu du rythme visuel picassien délaissait le détail du nombre des demoiselles, cinq et non trois. Or, une traduction des *Noterelle di uno dei Mille* de Giuseppe Cesare Abba qui rendrait l'esprit garibaldien de cette chronique de l'expédition des Mille, mais réduirait à cinq cents les volontaires partis de Quarto, ne pourrait avoir le nom de traduction. Cela ne compte peut-être pas d'un point de vue « supérieur », mais du point de vue du bon sens, il est essentiel que les Mille soient mille.

Si quelqu'un, « en traduisant » les *Fiancés* en film, voulait rester fidèle à la seule séquence des événements, en délaissant les observations ironico-moralistes qui ont une si grande place dans l'œuvre manzonienne, il déciderait que la séquence des événements prime sur l'intention éthique, mais aussi sur l'intention de faire transparaître l'intention éthique à travers de nombreuses « entrées en scène » du narrateur. Une traduction proprement dite (de langue à langue) devrait en revanche sauvegarder à tout prix les deux niveaux, et laisser le lecteur libre de penser que ce qui domine, c'est, mettons, le niveau moraliste – au point de considérer que l'effet du roman ne changerait pas même si don Rodrigo mourait non pas de la peste mais en tombant de cheval, même si c'était don Rodrigo, et non l'Innommé, qui se convertissait, ce dernier mourant en revanche, impénitent, dans le lazaret.

L'adaptation constitue toujours *une prise de position critique* – fût-elle inconsciente, fût-elle due à un manque d'expertise plutôt qu'à un choix interprétatif conscient. Bien entendu, même une traduction proprement dite implique, avec une interprétation, une position critique. Nous l'avons vu, les traducteurs qui ont respecté le caractère lapidaire de *La sventurata rispose* ont

implicitement reconnu (et, à leur manière, souligné) combien ce caractère lapidaire était stylistiquement important. Mais dans la traduction, l'attitude critique du traducteur est implicite, elle tend à ne pas se montrer, tandis que dans l'adaptation, elle devient prépondérante, et constitue le suc même de l'opération de transmutation.

L'attitude critique des traducteurs peut éventuellement être explicitée dans le paratexte, c'est-à-dire les préfaces, postfaces ou notes de commentaire. En ce cas, le traducteur ne critique pas le texte source, il se critique, s'explique lui-même en tant que traducteur, il agit non plus comme *artifex* mais comme *philosophus additus artifici*, il réfléchit sur son travail et le commente. Ce sont là des opérations différentes, et j'en veux pour preuve le fait que, en analysant la traduction de *Moby Dick*, j'ai pu tenir compte des positions critiques exprimées paratextuellement par le traducteur, et juger toutefois que la traduction ne réalisait pas les propos exprimés par le paratexte. C'est pourquoi je peux manifester mon désaccord avec le traducteur critique de lui-même[9].

En revanche, le traducteur qui traduiti *La sfortunata rispose* par *The poor wretch answered him* manifeste, implicitement, sa position critique en tant que pré-interprète du texte traduit. Avec sa traduction – non avec des mots ajoutés en note ou en envoyant un télégramme aux acheteurs du livre -, il avertit le lecteur (ou il le met en condition de comprendre) que la lapidarité de cette phrase est essentielle. En traduisant de manière lapidaire, le traducteur a agi en bon interprète, et donc en bon critique du texte manzonien, même s'il n'a exprimé aucun jugement sur le texte qu'il traduisait.

Dusi (2000 : 29) dit qu'une transmutation peut choisir, au cas où il y aurait un non-dit important dans le texte verbal à adapter, de le réaliser dans sa propre matière, en employant par exemple des contrastes sonores, des images floues, des caméras subjectives absolues ou des prises partielles des acteurs, des points de vue limités à des détails spécifiques, « c'est-à-dire tout un potentiel *d'indéterminations* qui permet au texte d'arrivée de *traduire les ambiguïtés* et les ouvertures sémantiques du texte de départ ». Tout cela est possible, mais je suppose qu'on ne peut les réaliser que dans un non-dit « explosif » (comme le silence sur le ton de la réponse de la Religieuse de Monza). Pour le reste, il semble difficile de réussir pendant tout un film à ne pas donner un visage reconnaissable aux personnages, ou à ne jamais montrer la jambe de bois du capitaine Achab. Si, comme dans le cas de James, cité par

Caprettini, on ne faisait pas voir le visage d'une femme (que l'auteur disait très belle), on aurait une prévarication, car ce personnage que nous étions libres d'imaginer sans drame deviendrait une énigme obsédante.

Mais si un réalisateur, pour représenter la réponse de la religieuse, utilisait un jeu de clairs-obscurs, de fondu enchaîné, de flou, il dirait toujours plus, il soulignerait au crayon rouge le texte manzonien, au lieu de dire, comme le fait Manzoni, « moi je dis cela, et si vous voulez qu'il y ait autre chose à penser, c'est votre affaire », il insisterait pour suggérer qu'il y a autre chose à penser. Nous en serions non pas à la lapidarité mais à l'insinuation, acte critique explicite plus que tout autre.

13.7 Faire voir autre chose

L'une des « torsions » les plus intéressantes advenues lors du transport d'un roman à un film est celle de *La Mort à Venise* de Luchino Visconti. Je suis de ceux qui pensent que le film *Le Guépard,* du même réalisateur, réussit à faire saisir parfaitement le sens profond du roman (jusqu'à devenir plus efficace que l'original). Mais avec *La Mort à Venise*, il se passe quelque chose de curieux.

Le protagoniste de Thomas Mann, Gustav Aschenbach, est un écrivain plus que quinquagénaire (donc, très vieux à cette époque), issu d'une solide famille de juges et de serviteurs de l'Etat, il est veuf avec une fille, c'est un historien et un critique (auteur d'un essai, *Art et* Esprit), c'est un intellectuel allemand austère et conservateur, fidèle à un amour néoclassique pour une beauté platoniquement désincarnée.

D'un tempérament classique, il s'oppose aussitôt à l'ambiance romantique, voire post-romantique, d'une Venise splendide et corrompue. Quand il voit pour la première fois Tadzio, qui deviendra l'objet de sa passion homosexuelle, il l'admire comme une pure perfection de forme. Ses observations sur le garçon sont toujours inspirées par sa culture classique. Tadzio lui apparaît comme un Narcisse, sa beauté lui rappelle les statues grecques de l'âge d'or, et même les contemplations de la mer de Venise sont riches de renvois à la mythologie hellénique (« Mais voici qu'un souffle venait, un message parti de demeures inaccessibles, signifiant que la déesse Eos quittait les bras de son époux [...] La déesse approchait, la ravisseuse d'adolescents, celle qui enleva Clytos et Céphale et qui, bravant l'envie de

l'Olympe tout entier, jouit de l'amour du bel Orion [10] »). Avant de se rendre compte de la nature de sa passion, Aschenbach évoque un passage du *Phèdre* de Platon.

Au début, il n'arrive pas à séparer l'admiration qu'il éprouve pour Tadzio de celle qu'il éprouve pour une œuvre d'art très pure, et lui-même, en tant qu'artiste, il se voit comme celui qui libère « du bloc marmoréen de la langue la forme légère dont il avait eu la vision et qu'il présentait aux hommes comme statue et miroir de beauté spirituelle ».

La tragédie d'Aschenbach, quand il s'aperçoit qu'il désire charnellement Tadzio, c'est qu'il découvre du coup que son sens hyperuranien de la beauté est devenu une luxure terrestre. Au second plan, et beaucoup lisent ainsi le récit de Thomas Mann, il y a une attitude critique ou ironique envers l'esthète winckelmannien type chez qui la vénération de la forme était sublimation de pulsions homosexuelles.

Telle est la tragédie du bourgeois Aschenbach : éprouver la défaite d'Apollon sous les coups de Dionysos.

Que se passe-t-il dans le film? Peut-être Visconti craignait-il de ne pas savoir rendre visuellement les idéaux esthétiques d'Aschenbach, peut-être a-t-il été séduit par ce nom qui évoquait Gustav Mahler. Toujours est-il que son Aschenbach est un musicien. Il est vrai que, dans une série de flash-back, on le voit dialoguer avec un ami, qui soutient que le génie est la libre proie de ses propres passions, auquel il oppose un idéal classique, de rigueur et de détachement. Mais ces répliques disparaissent sous la présence continue du commentaire musical de Mahler, où, fatalement, la bande-son apparaît comme la transcription musicale des sentiments et des idéaux du protagoniste. Aschenbach parle comme s'il était Bach, mais le spectateur sent Mahler.

L'Aschenbach de Mann est un homme âgé, solide et posé, et cela lui rend plus dramatiquement inacceptable sa lente transformation. L'Aschenbach de Visconti est plus jeune, fragile, instable, souffrant déjà du cœur, prêt à s'identifier à une Venise délabrée, amollie dans ses rites hôteliers pleins de raffinement. Ultime détail, non des moindres, l'Aschenbach de Mann est de naissance bourgeoise, le « *von* » lui ayant été conféré à l'âge mûr en reconnaissance de ses mérites culturels, tandis que chez Visconti, il apparaît tout de suite et sans explications comme Gustav *von* Aschenbach, déjà marqué

par les symptômes de déclin d'une noblesse languissante, et il ressemble davantage au Des Esseintes de Huysmans qu'à un historien dont la carrière a été couronnée des lauriers universitaires. Il est déjà malade, comme la Venise qui l'héberge. Son attirance pour Tadzio est immédiate, tandis que, dans la nouvelle, il faut du temps à l'écrivain pour passer de ses rêveries hellénisantes à la reconnaissance de la passion qui l'agite. D'autre part, le Tadzio de la nouvelle a quatorze ans et il n'y a pas la moindre malice dans les quelques regards et le seul sourire qu'il destine à son vieil admirateur. Le Tadzio du film est un peu plus grand, et chaque regard qu'il adresse à Aschenbach est, pour le moins, chargé d'ambiguïté.

Alors, où est l'opposition entre deux éthiques et deux esthétiques? Pourquoi le musicien de Visconti devrait-il être bouleversé par sa passion? Parce que le metteur en scène nous le montre quelques fois comme un père heureux avec sa femme et sa fille ? L'Aschenbach de Visconti semble souffrir parce qu'il se sent honteux et coupable envers sa famille et qu'il n'avait jamais été effleuré auparavant par le mythe de la beauté virile. En revanche, l'Aschenbach de Mann (libre de liens familiaux) est bouleversé parce qu'il sent que tout son univers spirituel et son culte glacial de la beauté sont en train de changer de signe. Il lui est insupportable de découvrir que ses idéaux esthétiques étaient le simple travestissement d'une fureur charnelle latente – à laquelle, il s'en rend bien compte, il ne peut résister.

Entre film et nouvelle, l'intrigue reste plus ou moins identique, ce sont les mêmes personnages, y compris pour les seconds rôles, et la métaphore obsédante de la maladie qui empoisonne sournoisement la ville fait le même contre-chant à l'effondrement d'Aschenbach. Cela dit, la simple décision de changer le métier du personnage (et de lui donner au départ un visage ambigu et torturé, celui de Dirk Bogarde, et non celui d'un savant d'âge mûr du début du siècle) a produit une transformation radicale du texte original. Le film respecte la fabula superficielle du roman, mais il ne parvient pas à en rendre la fabula profonde, à nous montrer les actants cachés, deux idéologies en opposition, l'illusion de la Forme désincarnée contre les Ombres de la Caverne, désormais triomphantes comme la pestilence qui ronge la ville.

13.8 Adaptation comme nouvelle œuvre Il n'empêche que *La Mort à Venise* de Visconti est un film splendide : la représentation de la ville est superbe, la tension dramatique est magistrale, et, si on ne nous

disait pas que *ce* film entendait « traduire » ce roman, nous sortirions de la salle, admiratifs et satisfaits de ces inventions très originales. Visconti s'est-il « trompé »? Pas du tout. Il est parti de l'histoire de Thomas Mann pour nous raconter son histoire. Nous pourrions parler de *transmigration* d'un thème : en un certain sens, le film de Visconti est au roman de Mann ce que le Petit Chaperon Rouge des Grimm est à celui de Perrault – presque la même histoire, mais avec une autre vision éthique, une autre morale, un autre conflit.

Je retiendrai une observation de Spaziante (2000 : 236) selon laquelle, dans beaucoup de cas de transmutation, on pourrait parler (en suivant la distinction que j'avais établie dans *Lector in fabula* ou dans *Les Limites de l'interprétation)* de la différence entre interprétation et utilisation. Dans ces ouvrages, je donnais des exemples extrêmes d'*utilisation*, jusqu'à la plus outrageante, comme se servir des pages d'un livre pour envelopper des fruits, mais je pensais aussi à des cas plus nobles et légitimes comme *utiliser* une poésie ou un roman pour rêver les yeux ouverts, pour divaguer, à partir d'une sollicitation infime que nous procure le texte, sur des événements, des souvenirs, des projets qui sont nôtres et n'ont pas grand-chose à voir avec le texte d'origine (si ce n'est d'arriver, c'était le débat de l'époque, à certaines pratiques déconstructivistes, selon lesquelles on fait dire au texte ce que l'on veut, en partant du principe qu'*il n'y a pas de vrai sens d'un texte).* Mais je ne voudrais pas, et je l'avais dit alors, que l'on considère l'utilisation d'un texte comme une pratique négative. Au fond, on peut se laisser aller, en écoutant une valse de Chopin, à l'évocation de la première fois où on l'a écoutée en compagnie d'une personne aimée, et s'abandonner au souvenir de cette personne plutôt qu'à la perception attentive du texte musical – et décider de réécouter ce morceau chaque fois qu'on voudra s'abandonner à ses propres souvenirs. Pourquoi pas? Il n'est pas interdit, même si c'est improbable, de s'abandonner à des fantasmes érotiques devant une démonstration du théorème de Pythagore – et personne ne pourrait accuser quelqu'un, pour cela, d'attentat aux *principia mathematica.*

Parmi les infinies modalités d'utilisation, il y a aussi le fait de partir d'un texte stimulus pour en tirer des idées et des inspirations pour produire ensuite son propre texte. C'est ce que fait celui qui écrit la parodie d'un texte célèbre, ou qui décide de donner une suite à *Autant en emporte le vent* en reprenant l'histoire de Scarlett O'Hara juste après qu'elle eut prononcé le fatal *Demain*

est *un autre jour*, ou enfin celui qui décide de rivaliser avec un texte qu'il admire et de le réécrire avec un esprit moderne, comme Anouilh quand il a réécrit *Antigone*, et Sophocle quand il écrivit son *Œdipe roi* après l'*Œdipe* d'Eschyle.

Dans ces cas d'*utilisation créatrice*, que reste-t-il du texte source ? Cela dépend. Je prends *The Orchestra*, un film de Zbig Rybczynski (cf. l'analyse qu'en fait Basso, 2000, lequel par ailleurs me l'a fait connaître), où la musique de la *Marche Funèbre* de Chopin (exécutée *in praesentia*) est aussi « montrée » à travers une série de figures grotesques apparaissant au fur et à mesure, posant leurs mains sur un clavier de piano qui défile pendant un temps très long, comme s'il défilait sur l'écran (ou comme si la caméra faisait un travelling sur une séquence de touches d'une longueur infinie). A n'en pas douter, on assiste à la tentative de rendre la musique source, parce que la gestuelle des personnages est déterminée par la rythmique du morceau, et que les images, ainsi que certaines apparitions en arrière-plan (par exemple un corbillard), ont pour but de représenter l'effet funèbre. Il est donc probable que, en regardant le film sans le son, en suivant les gestes des personnages et les mouvements de la caméra, on pourrait reproduire un rythme similaire à celui de la composition de Chopin, et il ne fait pas de doute que ce morceau respecte l'isotopie funèbre – je dirais même qu'elle l'accentue.

Donc, on peut légitimement dire que l'œuvre de Zbig Rybczynski est une bonne interprétation de celle de Chopin, car elle nous permet de saisir des aspects rythmiques et dynamiques, ainsi que la tension émotionnelle fondamentale (le contenu passionnel) mieux que nous ne saurions le faire, disons, avec une écoute distraite. Mais les choix figuratifs du réalisateur n'appartiennent qu'à lui, et il est difficile de les ramener à Chopin. C'est pourquoi, nous avons là aussi un cas, très heureux, d'utilisation.

Zbig Rybczynski aurait pu mettre en scène d'infinis clones de George Sand, ou des crânes, dans une sorte de *Totentanz*, toujours en respectant la structure rythmique du morceau et en donnant un équivalent visuel du mode mineur, et personne ne pourrait dire, en ligne théorique, si un choix eût été meilleur que l'autre. Avec *The Orchestra*, nous avons un phénomène d'utilisation qui, s'il était entendu comme une traduction « fidèle » du morceau de Chopin, poserait des problèmes de correction musicologique. Il s'agit d'une œuvre appréciable *pour elle-même*, même si le renvoi à Chopin en est partie intégrante.

Le film ne prend pas pour seul prétexte Chopin, mais aussi, entre autres, Ravel et son *Boléro.* Le caractère obsédant de la musique est rendu par une procession, en une suite de très longs plans-séquences avec un panoramique latéral constant, de curieux personnages le long d'un escalier interminable. Il est indubitable qu'on établit un parallélisme entre réitération musicale et réitération visuelle. Mais les personnages qui montent l'escalier sortent tout droit de l'iconographie révolutionnaire soviétique (ironiquement revisitée) et cette interprétation est à mettre au mérite (ou au démérite) du réalisateur, pas de Ravel. A la fin, ce qui reste matière d'appréciation esthétique, c'est l'œuvre originale de Rybczynski.

Si le réalisateur avait mis en scène, sur le rythme solennel et majestueux de la *Marche Funèbre* de Chopin, un French Cancan, nous ne parlerions plus d'adaptation mais bien de parodie provocatrice.

Face à une traduction d'un livre imaginaire de Chopin établie par Rybczynski, nous apprécierions d'abord l'art de Chopin puis l'habileté de Rybczynski, et c'est si vrai que l'éditeur mettrait le nom de Chopin sur la couverture et celui de Rybczynski seulement (en général) en page de titre, et en plus petits caractères que celui de Chopin. Si un prix littéraire devait être attribué (qui ne fût pas le prix de la meilleure traduction), il reviendrait à Chopin, non à Rybczynski. Si Rybczynski, en concert, exécutait au piano la *Marche Funèbre* de Chopin, même si, sur les affiches le nom de l'interprète était plus gros que celui de l'auteur interprété, nous lui demanderions de jouer la partition de Chopin en l'interprétant certes selon son propre génie, mais sans en déranger l'exécution par une gestuelle théâtrale, des grimaces ou des rires, en s'affublant d'un masque ou en exhibant la nudité d'un torse velu ou d'un dos tatoué. S'il faisait cela, nous saurions que nous avons affaire à une *action théâtrale,* une *performance* par laquelle – comme on disait autrefois - l'auteur entend « désacraliser » une œuvre d'art.

En revanche, dans le cas de *The Orchestra,* c'est le nom de Rybczynski, et non celui de Chopin ou de Ravel, qui apparaît dûment en évidence au générique. Rybczynski est l'auteur du film qui a pour sujet l'adaptation visuelle de sa propre bande-son, et – mis à part quelque mélomane râleur – le spectateur ne juge pas la bande-son, ne cherche pas à savoir si l'exécution est meilleure ou pire que d'autres exécutions chopiniennes : il focalise son attention sur la façon dont Rybczynski interprète à travers des images le stimulus musical.

Je ne crois pas qu'on puisse dire que *The Orchestra* est une simple traduction de ia composition chopinienne, comme en serait la transposition en d'autres tonalités, voire (bien que discutable) la transcription pour orgue. C'est une œuvre de Rybczynski qui a pris pour prétexte Chopin afin de produire quelque chose de hautement original. Et que *The Orchestra* offense les sentiments de quelques dévots de Chopin, c'est tout à fait secondaire.

Ainsi que je le disais dès la fin du chapitre consacré au remaniement, pour la transmutation aussi les cas de frontière sont infinis. J'ai affirmé que *Le Guépard* de Visconti rend le sens profond du roman, et cela même si la transmutation impose un prince de Salina sous les traits de Burt Lancaster, nous empêchant d'imaginer à loisir ce noble sicilien. Plusieurs des essais publiés dans VS *85-87*, cités dans mon introduction, nous font sentir combien les aventures de la transmutation, ou ce que l'on a appelé la traduction intersémiotique, sont variées et parfois fructueuses. Mais j'aime les voir comme autant d'infinies aventures de l'interprétation, et c'était le seul but des *caveat* que j'ai posés, indispensables dans un discours qui, je l'ai dit au début, entend se focaliser sur les caractéristiques spécifiques de la traduction proprement dite.

Si, dans la richesse de la sémiosis, les nuances peuvent être nombreuses, cela n'empêche pas de poser les distinctions de base. Au contraire, elle l'exige, si le devoir d'une analyse sémiotique est justement de cerner des phénomènes différents dans le flux apparemment incontrôlable des actes interprétatifs.

1 Cf. Calabrese (2000 : 109 et suiv.) qui a travaillé sur l'ekphrasis à plusieurs reprises : « Quand il est important d'isoler un seul niveau d'un texte, celui de la narration, alors la migration d'une substance à l'autre est définie aussi comme "réduction" (par exemple, la "réduction cinématographique d'un roman"). » Il examine par exemple (p. 105 et suiv.) les quatre-vingt-quatre traductions picassiennes des Ménines où une version ne joue que sur les contrastes de noir et blanc.

2 Je précise que cet emploi de *parasynonymie* est plus large que celui que propose le *Dictionnaire Raisonné* de Greimas-Courtés.

3 Tout au plus est-il possible, même par téléphone, après avoir établi un code compréhensible par les deux parties, de transmettre des instructions afin de reconstruire l'aspect signifiant de la *Cinquième.* c'est-à-dire la partition musicale. Mais ce serait un cas extrême de *transcription,* comme le code Morse, où l'expression *sol-gamme centrale-quadruple croche* correspond à un certain symbole dans une position donnée sur la portée.

4 Même si dans les langues nordiques, les substantifs sont ressentis comme moins « sexués » qu'en français ou en italien, et même si pour tous les substantifs masculins qui n'indiquent pas des personnes, on n'utilise pas le pronom personnel masculin, *han,* mais le pronom personnel pour objets ou animaux de

genre masculin, *den*, il semble naturel que Bergman ait été amené à « voir » la Mort comme sujet masculin. Sur le sexe de la Mort, cf. Jakobson (1959).

5 Sur ce point, toujours *in* Steiner (1975), voir le chapitre VI.

6 Vinçon (2000 : 157 et suiv.) renvoie à d'intéressantes réflexions sur le non-dit dans la *Fenomenologia dell'opera letteraria* d'Ingarden et dans *Story and discourse* de Chatman. Pour une plus ample analyse sur l'implicite, voir Bertucelli Papi (2000).

7 Voir l'analyse des adaptations picturales de la figure de la Religieuse de Monza *in* Calabrese (1989). Sur les adaptations visuelles du roman, voir aussi Casetti (1989) et Bettetini *et al*. (1990).

8 Cette traduction et la suivante sont tirées de *La Bible de Jérusalem*, Editions du Cerf. (N.d.T.) 9 Cela arrive souvent et Pignatti (1998) l'a fait en discutant mon commentaire à ma traduction de *Sylvie*. Qu'elle ait eu raison ou non, cela n'importe pas : Marina Pignatti distinguait très justement entre la traduction comme critique implicite du texte et mon commentaire comme justification explicite de la traduction.

10 Cette citation et la suivante sont tirées de *La Mort à Venise*, traduction française Félix Bertaux et Charles Sigwalt, Paris, Le Livre de Poche, 1997. (N.d.T.)

14

LANGUES PARFAITES ET COULEURS IMPARFAITES

Les pages qui précèdent ont été placées sous l'égide de la négociation. Le traducteur doit négocier avec le fantôme d'un auteur souvent disparu, avec la présence envahissante du texte source, avec l'image encore floue du lecteur pour qui il est en train de traduire (et que le traducteur doit *produire*, de même que tout auteur construit son propre Lecteur Modèle – cf. Eco 1979), et parfois, nous le disions dans l'Introduction, il doit négocier aussi avec l'éditeur.

Est-il possible d'échapper à une notion de traduction comme négociation? Il faudrait penser que l'on peut transférer les énoncés exprimés dans une langue vers les énoncés exprimés dans une autre langue pour que, même s'il n'existe pas de synonymes au niveau lexical, deux énoncés différents puissent exprimer *toutefois la même proposition.*

14.1 Tertium comparationis

Pour établir que les énoncés *il pleut, it s raining,* piove, es *regnet* expriment la même proposition, nous devrions pouvoir exprimer cette proposition (qui reste constante) dans une sorte de langage neutre par rapport aux langues naturelles en comparaison. Et ici, il ne se présente que trois possibilités.

La première serait l'existence d'une Langue Parfaite qui serve de paramètre à toutes les autres. Le rêve d'une Langue Parfaite a duré longtemps et il n'est pas tout à fait mort. Pour une histoire de ce rêve millénaire, je vous renvoie à *La Recherche de la langue parfaite* (Eco 1993). Des siècles durant, on a espéré pouvoir récupérer une Langue Adamique originelle, antérieure à la confusion des langues. Que la traduction présume une langue parfaite, Walter Benjamin en avait eu l'intuition : comme on ne peut jamais reproduire dans la

langue de destination les significations de la langue source, il faut se fier au sentiment d'une convergence entre toutes les langues puisque « à travers chaque langue quelque chose est visé qui est la même et que pourtant aucune des langues ne peut atteindre séparément, mais que par le tout de leurs visées intentionnelles complémentaires : le langage pur» (Benjamin 1923 : 42). Mais cette *reine Sprache* n'est pas une langue. Si nous n'oublions pas les sources cabalistiques et mystiques de la pensée de Benjamin, nous pouvons percevoir l'ombre, très pesante, des langues saintes, quelque chose de semblable au génie secret des langues pentecôtistes. « La traduction, le désir de traduction n'est pas pensable sans cette correspondance avec une pensée de Dieu » (Derrida 1987 : 217).

Or, que le désir de la traduction soit mû par cette aspiration à saisir la pensée de Dieu, est un sentiment utile pour le traducteur, tout comme il est utile pour l'amant d'aspirer à la fusion parfaite entre deux âmes, même si psychologie et physiologie nous disent que c'est impossible. Toutefois, ce sentiment étant, justement, intérieur et très personnel, peut-il constituer un critère intersubjectif pour évaluer la réussite d'une traduction ?

La seconde possibilité, pour passer d'un sentiment privé à une règle publique, en génère deux autres : soit que l'on construise une langue « rationnelle » qui exprimerait tous les objets, les actions, les états d'âme, les concepts abstraits dont toute culture devrait se servir pour décrire le monde (et ce projet a inspiré bien des tentatives au XVII^{e} siècle), soit que (comme on l'essaie aujourd'hui) on en arrive à identifier une « langue de la pensée », naturellement enracinée dans le fonctionnement universel de l'esprit humain, dont les termes et les énoncés puissent êtres exprimés en langage formalisé. En fait, ces deux versions sont équivalentes car, pour individuer une présumée langue de l'esprit, il faut en proposer la grammaire et, tant qu'on ne sera pas en mesure d'enregistrer, pas à pas, tout ce qui se passe dans notre cerveau ou notre esprit, même cette langue de l'esprit sera une construction hypothétique, inspirée par certains critères de rationalité tels que les fournit, par exemple, la logique formelle.

Cette dernière alternative est envisagée avec sympathie par maints spécialistes de la traduction automatique. Il doit y avoir un *tertium comparationis* qui permette de passer de l'expression d'une langue Alfa à celle d'une langue Bêta, en décidant que toutes deux sont équivalentes à une proposition exprimée en un métalangage Gamma, indépendant de la façon

dont l'expriment des langues naturelles différentes. Ainsi, les trois énoncés *il pleut, piove, it's raining* auraient le même contenu propositionnel, exprimable en Gamma comme (mettons) xyz, et c'est ce qui fait que nous pouvons traduire l'énoncé italien en français ou en anglais sans crainte de trop nous éloigner du sens du discours d'origine.

Mais prenons par exemple un énonce poétique comme celui de Verlaine, *il pleure dans mon cœur comme il pleut sur la ville;* en le traduisant terme à terme selon un critère de synonymie, de manière que le contenu propositionnel demeure inchangé, nous aurions : *piange nel mio cuore come piove sulla città,* et, du point de vue poétique, les deux énoncés ne pourraient certainement pas être considérés comme équivalents.

Il suffit de penser au célèbre exemple de Jakobson (1960) à propos du slogan *I like Ike.* Bien sûr, du point de vue de l'égalité propositionnelle, il pourrait être traduit par *Io amo Ike, J'aime* bien *Ike* et même paraphrasé en *I appreciate Eisenhower,* mais personne ne dirait qu'il s'agit de traductions appropriées de l'original, lequel tirait sa force des suggestions phoniques, de la rime et (rappelait Jakobson) de la paronomase.

La notion de contenu propositionnel invariant ne serait donc applicable que pour des énoncés très simples qui expriment des états du monde et qui, d'une part, ne soient pas ambigus (comme c'est le cas pour les figures rhétoriques), d'autre part, ne soient pas autoréflexifs, c'est-à-dire ne soient pas produits dans le but d'attirer l'attention sur leur signifié mais aussi sur leur signifiant (comme les valeurs phoniques ou prosodiques).

Mais même si nous assumions qu'on a une traduction possible pour des énoncés très simples à fonction dénotative, on ne pourrait éviter l'objection classique du Troisième Homme. Pour traduire un texte A, exprimé en Langue Alfa, en texte B, exprimé dans une langue Bêta (et affirmer que B est une traduction correcte de A, et équivalente en signifié à A), nous devrions nous confronter à un métalangage Gamma et donc décider en quel sens A est équivalent en signifié à G exprimé en Gamma. Mais pour ce faire, il faudrait trouver un nouveau métalangage Delta, tel que A soit équivalent à D exprimé en Delta, et puis un méta-méta-métalangage Ypsilon et ainsi de suite, à l'infini.

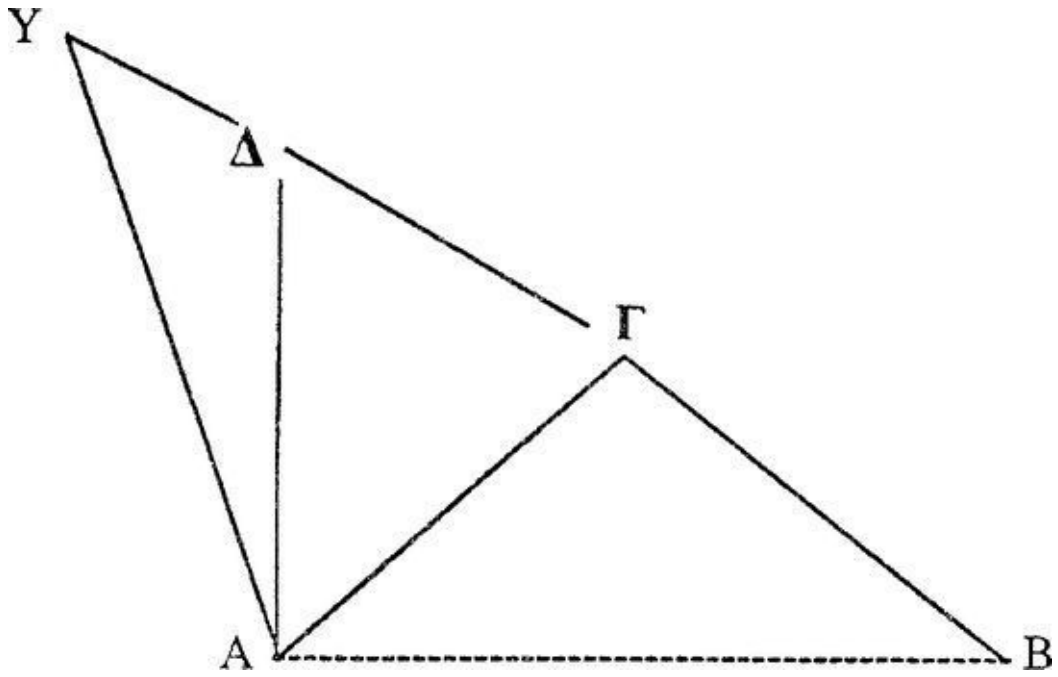


Figure 9

A moins que (ainsi que je le disais in Eco 1993b) le *tertium comparationis* ne soit une langue naturelle si flexible et si puissante qu'elle puisse être dite parfaite entre toutes. Le jésuite Ludovico Bertonio avait publié en 1603 un *Arte de lengua Aymara* et en 1612 un *Vocabulario de la lengua Aymara* (une langue parlée aujourd'hui encore entre Bolivie et Pérou), et il s'était rendu compte qu'il s'agissait d'un idiome d'une immense souplesse, capable d'une incroyable vitalité néologisante, particulièrement adapté pour exprimer des abstractions, au point d'avancer l'hypothèse qu'il s'agissait de l'effet d'un « artifice ». Deux siècles plus tard, Emeterio Villamil de Rada, dans *La lengua de Adan* (1860), pouvait en parler en la définissant comme une langue adamique, expression de cette parenté naturelle entre les mots et les choses qui aurait dû avoir une « idée antérieure à la formation de la langue », fondée sur des « idées nécessaires et immuables » et donc langue philosophique s'il en fut. Des études plus récentes ont établi que l'Aymara se fonde non sur la logique bivalente (vrai/faux) qui est la base de la pensée occidentale, mais sur une logique trivalente, et qu'elle est par conséquent capable d'exprimer des subtilités modales que nos langues ne saisissent qu'au prix de pénibles périphrases. Pour finir, certains proposent aujourd'hui d'étudier l'Aymara pour résoudre des problèmes de traduction informatisée. Seulement voilà : cette langue pourrait peut-être exprimer, dit-on, toute pensée exprimée en d'autres langues mutuellement intraduisibles, mais le prix à payer serait que tout ce

que la langue parfaite résout dans ses propres termes ne serait plus retraduisible dans nos idiomes naturels[1].

14.2 Comparer les langues

En l'absence d'une langue paramètre, les chapitres précédents ont délinéé un processus continuel de négociation à la base duquel se trouve avant tout une comparaison entre les structures des différentes langues et où chaque langue peut devenir le métalangage d'elle-même (cf. Eco 1979 : 2).

Voir par exemple ce tableau proposé par Nida (1975 : 75) qui montre les différences sémantiques, en anglais, pour certains verbes de mouvement :

	Run	Walk	Hop	Skip	Jump	Dance	Crawl
1. one or another limb always in contact vs no limb at times in contact	–	+	–	–	–	±	+
2. order of contact	1-2-1-2	1-2-1-2	1-1-1 or 2-2-2	1-1-2-2	Not relevant	Variable but not rhythmic	1-3-2-4
3. number of limbs	2	2	1	2	2	2	4

Figure 10

Or, si on devait traduire en italien une série de phrases contenant certains de ces verbes, on serait très ennuyé. Naturellement, nous serions en mesure d'établir que, lorsque le contexte le permet, *correre* peut traduire *run,* que *camminare* traduit *walk,* et *danzare* traduit dance. Nous serions plus embarrassés pour traduire to *crawl,* si ce n'est que la description qu'en donne Nida renvoie davantage à un *andare* a carponi [marcher à quatre pattes] humain qu'au *strisciare* [ramper] d'un serpent. L'embarras augmente avec *to hop,* parce qu'en italien, il n'y a pas un verbe spécifique pour une activité qu'un dictionnaire anglais-italien définirait comme *« saltare su una sola gamba »* [sauter sur une seule jambe]. Et il n'y a pas non plus de terme italien adapté pour to *skip* [sauter deux fois sur la jambe droite et deux fois sur la jambe gauche] que nous pourrions rendre diversement par *salterellare, ballonzolare* et *salterellare* [sautiller] – si ce n'est que ces verbes italiens traduisent approximativement aussi *to skip, to frisk*, to *hop* ou *to trip.* Dans

tous les cas, aucune des traductions italiennes ne rend correctement le type de mouvement exprimé par *to skip.*

Heureusement, nous avons à notre disposition le tableau de Nida, selon lequel par exemple, je pourrais (et il m'est arrivé de le faire en cours) exécuter les mouvements qu'il décrit (que les professeurs soucieux de leur dignité se rappellent qu'on peut reproduire les mouvements avec deux doigts sur la surface d'un bureau). Ces gestes seraient d'efficaces *interprétants* des différents termes verbaux. En passant de l'imitation gestuelle à des mots italiens, j'aurais deux possibilités : la première serait de résoudre le terme anglais en une paraphrase italienne, par exemple, to *hop*, *saltellare su una gamba sola* [sautiller sur une seule jambe] (et nous avons là un cas où la paraphrase, *mais dans une autre* langue, utilisée avec modération, peut pallier une carence lexicale) ; la seconde, si des raisons de style ne permettent pas de trop allonger le texte, serait de déterminer si, dans ce contexte, c'est le mouvement spécifique qu'indique to *hop* qui est pertinent ou si – admettons que soit représenté un enfant en train de jouer, tout content – il ne suffirait pas de perdre un peu, en récupérant les connotations de jeu et de joie, et de dire que l'enfant *saltella* ou *salterella* [sautille].

La comparaison entre les espaces sémantiques occupés par les différents termes des deux langues m'aurait permis de négocier la solution contextuellement la plus acceptable.

Il est vrai que, en interprétant le monde qui nous entoure (et les mondes réels ou possibles dont parlent les livres que nous traduisons), nous évoluons déjà à l'intérieur d'un système sémiotique que la société, l'histoire, l'éducation ont organisé pour nous. Mais, si ce *n'était que* cela, alors la traduction d'un texte issu d'une autre culture serait en théorie impossible. Toutefois, si les diverses organisations linguistiques peuvent paraître mutuellement *incommensurables,* elles restent *comparables.* Si on revient à l'exemple fait au premier chapitre sur la traductibilité en anglais du terme italien nipote, on voit que nous sommes parvenus à certaines solutions justement en comparant divers espaces de contenu, communs aux deux langues, avec différents termes linguistiques.

Nous avons été bloqués pendant des années lorsque nous avons appris que

les Esquimaux ont différents noms pour identifier, selon son état physique, ce que nous appelons *neige.* Mais ensuite, il est apparu que les Esquimaux ne sont pas du tout prisonniers de leur langue, et qu'ils comprennent très bien que, quand nous disons *neige,* nous indiquons quelque chose de commun à ce qu'ils appellent de diverses façons. Par ailleurs, le fait qu'un Français utilise le même mot, *glace,* pour dire *ghiaccio* et *gelato* ne l'amène pas à mettre du *gelato* dans son whisky; tout au plus précisera-t-il qu'il entend y mettre des *glaçons,* mais parce que cette *glace,* en ce cas, il la veut en petits cubes, ou en morceaux de même volume.

14.3 Traduction et ontologie

A ce stade, une question se pose. Si on peut traduire le sens du texte source en comparant les structures de deux langues, en excluant le recours à une Langue Paramètre ; si en comparant *nipote* à la triade *nephew/niece/ grandchild,* un Italien sait identifier les trois positions dans l'arbre de la structure parentale auxquelles renvoient les termes anglais ; si *bois* recouvre un espace sémantique différent de *bosco,* mais si cela ne nous empêche pas de comprendre qu'en français on nomme ainsi le bois travaillé ou un bosquet; si, dans ces cas comme dans tant d'autres, en comparant les formes du contenu où des langues différentes ont segmenté diversement le continuum de l'expérimentable et du pensable, nous arrivons à dire dans notre langue ce à quoi pense l'étranger - ne devrions-nous pas alors supposer que soit (i) il existe des modalités universelles de segmentation qui constituent une sorte de charpente profonde qui sous-tend les segmentations apparentes opérées par la langue, soit (ii) il existe des lignes de tendance, des dispositions basilaires de la réalité (ou de l'être) qui autorisent la comparaison entre langues, et permettent d'aller au-delà des formes du contenu de chaque langue, de saisir des structures communes à chaque organisation du monde? Et s'il en était ainsi, même si aucune langue parfaite ne pouvait exprimer ces structures mentales ou modalités universelles, ne serait-ce pas à celles-ci que deux langues en comparaison doivent en tout cas se comparer?

Il est curieux de voir qu'alors que tant de débats philosophiques ont mis en doute la possibilité de la traduction, c'est justement le succès de fait de tant d'opérations de traduction qui pose, ou repose, à la philosophie le plus grand problème philosophique entre tous, savoir s'il existe une façon (ou plusieurs,

mais pas n'importe lesquelles) dont *vont les choses,* indépendamment de comment nos langues les font aller.

Il faudrait écrire un autre livre à ce sujet, et je l'ai en partie écrit (pour reposer le problème, pas pour le résoudre), il s'agit de *Kant et l'ornithorynque.* J'y débats de la possibilité de l'existence des lignes de *tendance,* voire (par métaphore) d'un *socle dur de l'être* qui soit oriente la segmentation du continuum opérée par les langues, soit s'y oppose.

Mais je ne vais pas reposer le problème ici. Pour un débat sur la traduction (et non sur l'être), il suffit d'observer que la comparaison entre des systèmes linguistiques réussit bien uniquement quand on a affaire à des termes ou des énoncés concernant des états physiques ou des actions dépendant de notre structure corporelle. Malgré la diversité des langues, dans toutes les cultures il pleut ou il fait soleil, on dort, on mange, on naît, dans toutes les cultures, tomber par terre s'oppose à sauter en l'air (que ce soit *salterellare, to hip ou to skip*). Nous avons vu que les problèmes naissent quand il s'agit de trouver dans l'organisation du contenu opérée par l'italien un espace correspondant à la *Sensucht* allemande. Nous avons vu aussi qu'*accogliente* ne suffit pas pour traduire *gemütlich,* et que l'expression anglaise *I love you* est utilisée dans beaucoup plus de contextes qu'en italien, où l'on réserve *Ti amo* à des situations concernant presque toujours un rapport fondé sur des bases sexuelles. Et il en va de même pour des concepts comme amitié, liberté, respect, Dieu, mort, crime, *etc.*

Quelle que soit la façon dont l'anthropologie culturelle et la philosophie dénouent ces problèmes, un traducteur s'y trouve toujours confronté, et en les résolvant, il ne se pose pas de problèmes ontologiques, métaphysiques ou éthiques - à moins qu'il ne traduise un texte philosophique. Il se limite à mettre ces langues en comparaison, et à négocier des solutions qui n'offensent pas le bon sens (et qu'il y ait de subtils liens entre bon sens et ontologie, c'est une autre histoire). Un traducteur, plutôt que de se poser des problèmes ontologiques ou de rêver de langues parfaites, exerce un polyglottisme[2] raisonnable, car il *sait déjà* que dans une autre langue, cette même chose se dit comme ceci ou comme cela, et il agit souvent d'instinct, à l'instar de tout bilingue.

C'est pourquoi, fidèle à mon propos initial de ne pas trop théoriser, je me limiterai à conclure en citant quelques-uns des cas où nous parlons ou avons parlé non pas de neige, d'arbres ou de naissance et de mort, mais d'une chose

avec laquelle, dans notre propre langue, nous pensons avoir en général un rapport quotidien dépourvu de problèmes : les couleurs.

14.4 Couleurs

L'un des textes qui, pendant longtemps, m'a créé de gros problèmes, est le débat sur les couleurs, au chapitre 26 du second livre des *Nuits Attiques* d'Aulu-Gelle[3]. S'occuper des couleurs en recourant à un texte du IIe siècle après Jésus-Christ est une entreprise plutôt ardue. On a des termes linguistiques, mais on ne sait pas à quels effets chromatiques ces mots se réfèrent. Nous savons beaucoup de la sculpture et de l'architecture des Romains, mais très peu de leur peinture. Les couleurs que nous voyons aujourd'hui à Pompéi ne sont pas celles que voyaient les Pompéiens; et même si le temps avait été clément et que les pigments étaient encore les mêmes, les réponses perceptives seraient différentes. La littérature sur les couleurs dans l'Antiquité plonge les philologues dans un profond malaise : on a affirmé que les Grecs n'étaient pas capables de distinguer le bleu du jaune, que les Latins ne distinguaient pas le bleu du vert, que les Egyptiens utilisaient le bleu dans leurs peintures mais qu'ils n'avaient aucun terme linguistique pour le désigner.

Aulu-Gelle reporte une conversation qu'il a eue avec Fronton, poète et grammairien, et Favorinus, philosophe. Favorinus observe que les yeux ne sont pas en mesure de distinguer plus de couleurs que ce que les mots peuvent nommer. Le *rufus* et le *viridis*, dit-il, n'ont que deux noms mais beaucoup d'espèces. *Rufus* est un nom, mais quelle différence entre le rouge du sang, le rouge de la pourpre, le rouge du safran et le rouge de l'or ! Ce sont toutes des variantes du rouge, mais pour les définir, le latin ne peut que recourir à des adjectifs dérivés des noms des objets, appelant ainsi *flammeus* le rouge du feu, *sanguineus* le rouge du sang, *croceus* le rouge du safran, et *aureus* le rouge de l'or. Les Grecs ont plusieurs noms, dit Favorinus.

Fronton réplique que le latin aussi a de nombreux termes de couleur et que, pour désigner le *russus* et le *ruber*, on peut employer *fulvus*, *flavus*, *rubidus*, *poeniceus*, *rutilus*, *luteus*, *spadix*, « autant de définitions de la couleur rouge, soit qu'on en aiguise la teinte, jusqu'à presque l'incendier, soit qu'on la mélange avec du vert, soit qu'on l'assombrisse avec du noir, soit qu'on l'éclaire d'un vert pâle ».

Or, si on regarde l'ensemble de l'histoire de la littérature latine, on note que *fulvus* est associé par Virgile et d'autres à la crinière du lion, au sable, aux loups, à l'or, aux aigles, mais aussi au jaspe. *Flavae*, chez Virgile, sont la chevelure de la blonde Didon, et les feuilles d'olivier; et rappelons-le, on disait le Tibre *flavus*, à cause de sa couleur boueuse. Tibre, feuilles d'olivier et chevelure de Didon : le lecteur moderne commence à éprouver un certain malaise.

Quant aux autres termes énumérés par Fronton, ils se réfèrent tous à diverses gradations de rouge, du rose pâle au rouge sombre : notons, par exemple, que *luteus*, que Fronton définit comme « rouge dilué », est référé par Pline au jaune d'œuf et par Catulle aux coquelicots. Pour compliquer les choses, Fronton affirme que *fulvus* est un mélange de rouge et de vert, tandis que *flavus* est un mélange de vert, rouge et blanc. Puis, il cite un autre exemple tiré de Virgile (*Géorgiques*, III, p. 82) où un cheval (communément interprété par les philologues comme un cheval gris pommelé) est *glaucus*. Mais *glaucus*, dans la tradition latine, est mis pour verdâtre, vert clair, bleu-vert et gris-vert. Virgile, par exemple, l'emploie pour les saules, pour l'ulve ou laitue de mer, et pour les eaux. Fronton dit que, pour le même but (son cheval gris), Virgile aurait aussi pu employer *caeruleus*. Or, ce terme est associé d'habitude à la mer, aux cieux, aux yeux de Minerve, aux pastèques et aux cornichons (Properce), tandis que Juvénal l'emploie pour décrire une sorte de pain de seigle.

Les choses ne s'améliorent pas avec *viridis*, car on le trouve, dans l'ensemble de la tradition latine, associé à l'herbe, aux cieux, aux perroquets, à la mer, aux arbres.

Les Latins ne distinguaient peut-être pas clairement le bleu du vert, mais Favorinus nous donne l'impression qu'à son époque, ils ne distinguaient pas non plus le bleu-vert du rouge, car il cite Ennius (*Annales*, pp. 372-73) qui décrit la mer à la fois *caeruleus* et *flavus* comme le marbre. Favorinus approuve ce dernier, puisque - dit-il - Fronton a décrit avant *flavus* comme un mélange de vert et de blanc. Mais il faudrait rappeler que, en réalité, Fronton avait dit que *flavus* était vert, blanc et rouge, et que quelques lignes plus haut il l'avait classé parmi les diverses gradations du rouge.

J'exclurais une explication en termes de daltonisme. Aulu-Gelle et ses amis étaient des érudits ; ils ne décrivaient pas leurs perceptions, ils travaillaient sur des textes littéraires provenant de différents siècles. En outre, ils examinaient

des cas d'invention poétique - où des impressions fraîches et insolites sont représentées vivement, grâce à un usage provocateur de la langue. Mais hélas, ces érudits n'étaient pas des critiques, c'étaient des rhéteurs, ou des lexicographes improvisés. Le problème esthétique semble leur échapper, et ils ne manifestent aucune excitation, aucun étonnement, aucune appréciation pour ces tours de force stylistiques. Incapables de distinguer la littérature de la vie quotidienne (ou peut-être, se désintéressant de la vie quotidienne, qu'ils ne voient qu'à travers des œuvres littéraires), ils proposent ces cas comme si c'étaient des exemples d'usage linguistique courant.

La façon de distinguer, segmenter, organiser les couleurs varie de culture à culture. Même si on a discerné des constantes transculturelles[4], il semble difficile de traduire les termes de couleur entre langues éloignées dans le temps ou appartenant à des civilisations différentes, et il a été observé que le sens du terme couleur est l'un des pires embrouillaminis de l'histoire de la science[5]. Si on emploie le terme *couleur* pour se référer à la pigmentation des substances dans la nature, on n'a encore rien dit sur notre perception chromatique. Il faut établir une distinction entre les pigments en tant que réalité chromatique et notre réponse perceptive comme effet chromatique - qui dépend de nombreux facteurs tels que la nature des surfaces, la lumière, le contraste entre les objets, la connaissance précédente, et ainsi de suite[6].

Le daltonisme lui-même représente une énigme sociale, difficile aussi bien à résoudre qu'à déceler, et précisément pour des raisons linguistiques. Penser que les termes de couleur ne se réfèrent qu'à des différences suggérées par le spectre visible, cela reviendrait à penser que les rapports généalogiques présupposent une structure parentale identique pour toutes les cultures. Or, dans la couleur comme dans la parenté, les termes sont définis par leur opposition et leur différence avec d'autres termes, et tous sont définis par le système. Les daltoniens ont des expériences perceptives différentes de celles des autres, mais ils les réfèrent au même système linguistique employé par tous.

D'où l'habileté des daltoniens, qui se fondent sur des différences lumineuses - dans un monde que tous les autres voient différencié par des teintes. Les daltoniens du rouge et du vert parlent de rouges et de verts et de toutes leurs nuances, en employant les mêmes mots que la majeure partie d'entre nous assigne aux objets d'une certaine couleur. Ils pensent et parlent et agissent comme nous en termes de « couleur

de l'objet » et de « constance de la couleur ». Nous disons vertes les feuilles et rouges les roses. Les variations de saturation et de luminosité de leur jaune leur donnent une stupéfiante variété d'impressions. Tandis que nous apprenons à nous fier aux différences de couleur, leurs esprits s'entraînent à évaluer la luminosité [...]. En général, les daltoniens du rouge et du vert ne connaissent pas leur défaut et pensent que nous voyons les choses avec les mêmes nuances qu'ils les voient eux. Ils n'ont aucune raison de se rendre compte d'un conflit. S'il y a une discussion, ils considèrent que c'est *nous* qui sommes confus, et pas *eux-mêmes* qui sont imparfaits. Ils nous entendent dire des feuilles qu'elles sont vertes, et, quelle que soit la nuance que les feuilles aient, ils les disent vertes[7].

En commentant ce passage, Marshall Sahlins (1975) insiste sur la thèse que la couleur est une question culturelle, et il observe que, dans tous les tests sur la différenciation des couleurs, on admet que les termes de couleur dénotent en premier lieu les propriétés immanentes d'une sensation. En revanche, quand on énonce un terme de couleur, on ne pointe pas directement sur un état du monde, mais on relie ou on corrèle ce terme à ce que j'appellerais un Type Cognitif et un Contenu Nucléaire. L'émission du terme est déterminée, évidemment, par une sensation donnée, mais la transformation des stimuli sensoriels en une perception est en quelque sorte déterminée par le rapport sémiotique entre l'expression linguistique et le *contenu* qui est culturellement corrélé à elle.

D'autre part, à quelle expérience sensorielle se réfère-t-on en prononçant le nom d'une couleur ? L'Optical Society of America classifie entre 7,5 et 10 millions de couleurs pouvant en théorie être différenciées. Un artiste entraîné peut distinguer et nommer de nombreuses teintes, que l'industrie des pigments fournit et numérote. Mais le test Farnworth-Munsell, qui comprend 100 teintes, montre que le taux moyen de différenciation est très insatisfaisant. Non seulement la majorité des sujets n'a pas les moyens linguistiques pour classer ces 100 teintes, mais environ 68 % de la population (mis à part les sujets hors norme) obtiennent un score total de 20 à 100 erreurs au premier test, qui consiste à replacer ces teintes sur une échelle continue de gradations.

Le plus grand recueil de noms anglais de couleurs compte plus de 3 000 termes[8], mais seuls huit d'entre eux servent communément[9].

Ainsi, la compétence chromatique moyenne est mieux représentée par les sept couleurs de l'arc-en-ciel, avec leurs respectives longueurs d'onde en millimicron. Ce tableau pourrait constituer une sorte de métalangage chromatique garant de la traduction, une « langue » internationale qui, en s'y référant, permettrait à quiconque d'établir la portion du spectre chromatique à laquelle on est en train de se référer :

800-650	Rouge
640-590	Orange
580-550	Jaune
540-490	Vert
480-460	Bleu
450-440	Indigo
430-390	Violet

Malheureusement, ce métalangage ne nous aide pas à comprendre ce que voulaient dire Aulu-Gelle et ses amis. Cette segmentation correspond à notre expérience commune, et non à l'expérience des locuteurs latins, s'ils ne différenciaient vraiment pas le bleu du vert. Je crois que les locuteurs russes segmentent la gamme des longueurs d'onde que nous appelons *bleu* ou *azur* en diverses portions, *goluboj* et *sinij*. Les Hindous considèrent le rouge et l'orangé comme une seule unité pertinente. Et contre les 3 000 teintes que, selon David et Rose Katz, les Maoris de Nouvelle-Zélande reconnaissent et nomment avec 3 000 termes différents[10], il y a, selon Conklin (1955 : 339-342), les Hanunóo des Philippines, avec une opposition particulière entre un code restreint public et des codes élaborés plus ou moins individuels.

Ils reconnaissent deux niveaux de contraste chromatique. Négligeons le second, qui comprend des centaines de catégories sur lesquelles il semble y avoir peu d'unanimité, et qui se différencient selon le sexe et les activités. Le premier niveau comprend quatre catégories, réciproquement exclusives, à l'extension inégale et aux limites imprécises ou érodées, mais assez définissables au centre. En gros, *mabi:ru* inclut la gamme habituellement couverte, dans les langues occidentales, par noir, violet, indigo, bleu, vert sombre, gris, et des nuances profondes d'autres couleurs et mélanges ; *malagti* se réfère au blanc et aux tons très légers d'autres couleurs et mélanges; *marara* au châtain, au rouge, à l'orangé, au jaune et à des mélanges où prédominent

ces teintes; *malatuy* au vert clair et à des mélanges de vert, jaune et marron clair.

Evidemment, cette division du spectre dépend de critères culturels et d'exigences matérielles. Une opposition semble se dessiner d'abord entre clair et obscur (*lagti* vs *biru*), puis entre sécheresse ou aridité et humidité ou succulence *(rara* vs *latuy*), importante pour les plantes (car presque toutes affichent des parties fraîches, souvent « verdâtres »). Une section humide de bambous à peine coupée est *malatuy* et non *marara.* En revanche, les parties de plante séchées ou mûres, comme le bambou jauni ou des graines de maïs séché, sont *marara.* Il y a enfin une troisième opposition, transversale par rapport aux précédentes, entre substances indélébiles et substances pâles, fanées ou incolores (*mabi:ru* et *marara* vs *malagti* et *malatuy*).

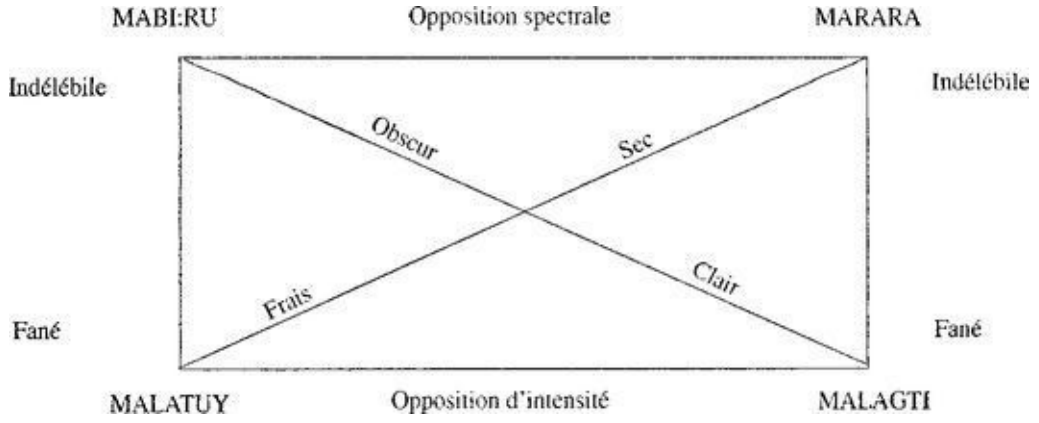


Figure 11

Tentons maintenant d'organiser le système Hanunóo de façon à le rendre comparable à notre système spectral :

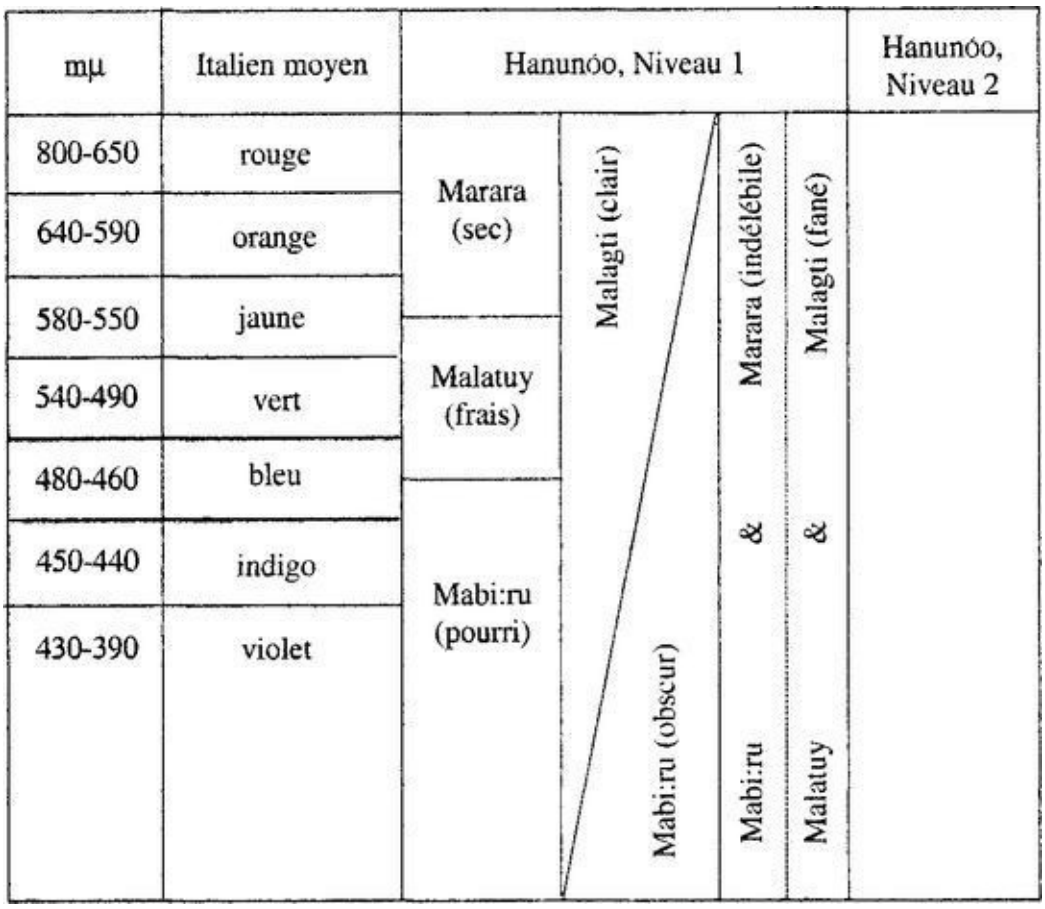


Figure 12

Cette reconstruction constitue un schéma d'oppositions et de frontières réciproques. Géopolitiquement parlant, un territoire national est un concept négatif : c'est la classe de tous les points non inclus dans les territoires limitrophes. Dans n'importe quel système, qu'il soit géopolitique, chromatique ou lexical, les unités sont définies non en elles-mêmes mais en termes d'opposition et de position par rapport à d'autres unités. Il ne peut y avoir une unité sans un système. Dans ce système, l'espace du contenu pertinent de *malatuy* est déterminé par sa frontière septentrionale, au-delà de laquelle il y a *marara*, et par sa frontière méridionale, au-delà de laquelle il y a *mabi:ru*. Ayant à traduire un texte Hanunôo, nous pourrions alors dire qu'un fruit est pourri, ou juteux, ou jaune ou rougeâtre, selon que le contexte rend pertinent sa couleur approximative, son degré de sécheresse ou sa comestibilité - c'est-à-dire selon ce qui intéresse vraiment celui qui accomplit l' action.

C'est en considérant ce schéma (dont Conklin n'est pas responsable) que nous serons en passe de résoudre l'énigme d'Aulu-Gelle, en insérant dans ce tableau comparatif ses divisions chromatiques, fût-ce avec une plus heureuse

approximation :

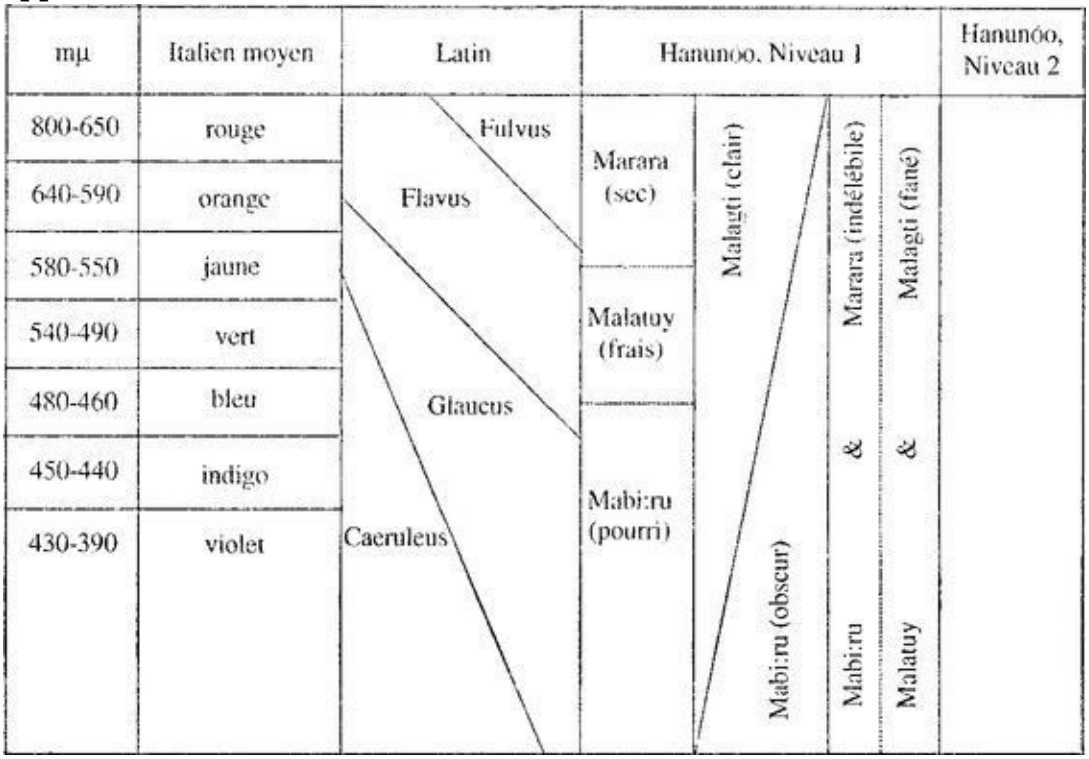


Figure 13

Rome, au II^e^ siècle après Jésus-Christ, était un carrefour riche de nombreuses cultures. L'Empire contrôlait l'Europe de l'Espagne au Rhin, de l'Angleterre à l'Afrique du Nord et au Moyen-Orient. Toutes ces cultures, avec leurs propres sensibilités chromatiques, étaient présentes dans le creuset romain. Aulu-Gelle essayait de réunir les codes d'au moins deux siècles de littérature latine et ceux des cultures non latines. Il doit avoir considéré des segmentations culturelles différentes, voire opposées, du champ chromatique. Cela expliquerait les contradictions de son analyse et le malaise chromatique ressenti par le lecteur moderne. Son kaléidoscope n'est pas cohérent : on a l'impression de regarder un écran de télévision tremblant, aux circuits électroniques endommagés, où les teintes se mélangent et où le même visage passe, en quelques secondes, du jaune à l'orangé et au vert. Déterminé par son information culturelle, Aulu-Gelle ne peut se fier à ses perceptions personnelles, s'il y en a, et il semble amené à voir l'or aussi rouge que le feu, et le safran aussi jaune que les nuances verdâtres d'un cheval bleu.

Nous ne savons pas, et nous ne saurons jamais, comment Aulu-Gelle percevait réellement sa *Umwelt;* hélas, notre unique preuve de ce qu'il voyait et pensait est ce qu'il a dit, et il est très probable qu'il ait été prisonnier de sa

confusion culturelle.

En tout état de cause, cet épisode historique nous confirme que : (i) il existe différentes segmentations du continuum spectral et (ii) il n'existe donc pas une langue universelle des couleurs; toutefois (iii) il n'est pas impossible de traduire d'un système de segmentation à un autre : en comparant les façons de segmenter le spectre, on parvient à entrevoir ce qu'entend un indigène Hanunôo quand il prononce un mot donné ; (iv) établir un tableau comparatif comme celui de la Figure 13signifie exercer notre faculté de polyglottisme ; (v) pour élaborer la Figure 13, nous avons eu recours à un paramètre de référence, c'est-à-dire la division scientifique du spectre, et en ce sens nous avons manifesté un certain ethnocentrisme - mais en réalité, nous avons fait la seule chose que nous pouvions faire, partir du connu pour arriver à comprendre l'inconnu[11].

Si nous comprenons en quelque sorte la segmentation Hanunôo, nous sommes en revanche plus perplexes face à la tentative de reconstruction (tout à fait aléatoire) de la segmentation « poétique » à laquelle Aulu-Gelle se référait. Si on accepte que la reconstruction du système chromatique Hanunôo est fidèle, alors nous serions nous aussi en mesure d'utiliser des termes différents pour distinguer un abricot mûr à peine cueilli d'un autre séché par le soleil (même si dans notre langue, nous aurions tendance à les voir peu ou prou de couleur identique). Avec les termes poétiques, en revanche, on n'a pas tenté de suggérer un possible système, mais plutôt de signaler (en guise d'exemple) la façon dont on peut dessiner des lignes de traversée du spectre, difficiles à déterminer.

En d'autres mots, dans la Figure 13, ce que la colonne réservée à la terminologie latine veut donner à penser, c'est que les poètes latins (pas nécessairement en tant qu'êtres percevants mais sûrement en tant que poètes) étaient moins sensibles aux oppositions ou aux gradations spectrales nettes, et plus sensibles aux mélanges légers de teintes éloignées sur le spectre. Ils semblaient ne pas s'intéresser aux pigments mais plutôt aux effets perceptifs dus à l'action combinée de la lumière, des surfaces, de la nature et de la destination des objets. Ainsi, une épée pouvait être *fulva* comme le jaspe parce que le poète voyait le rouge du sang qu'elle était susceptible de verser. Par ailleurs, nous avons remarqué que Valéry voyait la mer avec les reflets d'un toit d'ardoise. Voilà pourquoi les descriptions de couleurs citées par Aulu-Gelle nous rappellent davantage certains tableaux de Franz Marc ou du

premier Kandinsky qu'un polyèdre chromatique scientifique.

Avec sa sensibilité décadente (et donc syncrétiste), Aulu-Gelle tendait à interpréter la créativité poétique et l'invention comme un code socialement accepté, mais il est clair que, dans tous les exemples qu'il cite, le poète essayait de suspendre sa réactivité chromatique habituelle et de voir un univers de teintes *défamiliarisé,* dans le sens de l'effet de défamiliarisation des formalistes russes. Le discours du poète nous invitait à regarder le continuum de notre expérience chromatique comme s'il n'avait jamais été segmenté auparavant, ou comme si la segmentation sur laquelle nous nous fondions devait être remise en cause. Il nous demandait de reconsidérer un cheval, la mer et les pastèques pour voir s'ils n'avaient pas quelque chose en commun, malgré les contrées distinctes où notre code chromatique les a relégués.

14.5 Dernier feuillet

Je crois qu'un traducteur de ces poètes, au lieu de se reporter à un dictionnaire courant pour voir si l'épée pouvait vraiment être dite *fulva,* doit se référer à une sorte de tableau comparatif idéal, du type de notre Figure 13.

C'est seulement ainsi qu'il pourra décider comment traduire, dans un contexte donné, des termes comme *rutilus, luteus* ou *spadix.* Si on cherche *spadix* dans le dictionnaire latin, on voit qu'il s'agit d'un cheval bai, mais que c'est aussi, en botanique, une inflorescence de palmier, *spadice* en italien. Le dictionnaire est, tout au plus, un point de départ. Il faut tenter de repenser le monde comme le poète pouvait l'avoir vu, et c'est à cela que doit conduire l'interprétation du texte. Après quoi, le choix du terme adapté sera soit *target-oriented,* si bien qu'on traduira par « rouge noirâtre », soit *source-oriented*, si bien qu'on choisira *spadix* ou *spadice*, pour faire sentir au lecteur *Das Fremde,* la défamiliarisation à laquelle un monde chromatique archaïque oblige à penser.

Le choix entre *rouge noirâtre* et *spadice* sera une question de négociation, entre traducteur, lecteur et auteur originel (c'est-à-dire le texte qu'il nous a laissé comme unique témoignage de ses intentions).

C'est d'ailleurs ce que j'ai tenté de dire jusqu'à présent. La « fidélité »

manifeste des traductions n'est pas le critère qui garantit l'acceptabilité de la traduction (si bien qu'il faut revoir l'arrogance ou la condescendance sexiste avec laquelle on considère parfois les traductions « belles mais infidèles »). La fidélité est plutôt la conviction que la traduction est toujours possible si le texte source a été interprété avec une complicité passionnée, c'est l'engagement à identifier ce qu'est pour nous le sens profond du texte, et l'aptitude à négocier à chaque instant la solution qui nous semble la plus juste.

Si vous consultez n'importe quel dictionnaire italien, vous verrez que, parmi les synonymes de *fidélité*, il n'y a pas le mot *exactitude*. Il y a plutôt *loyauté, honnêteté, respect, piété.*

1 Cf. Iván Guzmán de Rojas, *Problematica logico-lingüistica de la caommunicaciòn social en el pueblo Aymara*, Mimeo, con los auspicios del Centro internacional de la Investigaciónes para el desarrollo del Canada, s.d.

2 Et sur le fait que le polyglottisme n'est pas seulement une vertu exceptionnelle, mais aussi un but commun, voir les conclusions de *La Recherche de la langue parfaite.*

3 Le problème d'Aulu-Gelle m'a toujours troublé. On trouve une première approche dans mon *Trattato di semiotica generale, op. cit. :* § 2.8.3. Je l'avais ensuite repris dans la conférence « Kleur als een semiotisch probleem », *Mondriaanlezing* 81, 1982, publiée ensuite en anglais sous le titre « How culture conditions the colours we see », *in* Blonsky, M., éd., *On signs.* Baltimore, Johns Hopkins-Oxford, Blackwell, 1985, et sous une forme partiellement différente sous le titre « Il senso dei colori », *in* Montani, P., éd., *Senso e storia dell'estetica : Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*, Parme, Pratiche, 1995.

4 Cf. Berlin et Kay (1969).

5 Cf. Gibson (1968).

6 Cf. Itten (1961).

7 Cf. Linksz (1952 : 2, 52).

8 Maerz et Paul (1953).

9 Thorndike et Lorge (1962).

10 Katz David et Rose (1960, § 2).

11 Reste à savoir si un Hanunóo, en partant de son propre système, peut comprendre le nôtre. Il existe des segmentations qui, parce qu'elles sont plus minutieuses, qu'elles peuvent être relevées par des appareils mécaniques et qu'elles sont moins liées à des situations subjectives, sont donc plus maniables que d'autres, et parmi celles-ci, il y a notre système spectral.

Index

ABBA, Giuseppe Cesare : 398.
ABBOTT, Edwin A. : 232.
ACHARD, WIRDS, Susan : 341.
ALDINGTON, Richard : 88, 89, 91, 128n, 240.
ALIGHIERI, Dante, *voir* Dante.
ALLAIN, Marcel : 139.
ALLAIS, Alphonse : 163.
ALLEN, Woody : 155, 158.
ALMANSI, Guido : 285.
ANONYME DU SUBLIME : 334n.
ANOUILH, Jean : 406.
ARGAN, Giulio Carlo : 300.
ARISTOTE : 143, 193, 194, 195.
ARNOLD, Matthew : 203, 204.
AUGUSTIN, saint : 12.
AULU-GELLE : 277, 422, 423, 424, 428, 431, 432, 433, 434.
AUSTEN, Jane : 189.
AVERROÈS : 193, 194, 195, 196.
BACH, Jean-Sébastien : 300, 301, 371, 403.
BACIGALUPO, Massimo : 318.
BACON, Francis : 398.
BAKER, Mona : 26.
BALL, Hugo : 359.
BALZAC, Honoré de : 29, 142.
BARION, Attilio : 200.
BARNA, Imre : 13, 206.

BARTEZZAGHI, Stefano : 228.

BASSNETT, Susan : 94n, 190n, 370n.

BASSO, Pierluigi : 20n, 406.

BAUDELAIRE, Charles : 67, 68, 262, 310, 334n, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 388.

BECKETT, Samuel : 358.

BEETHOVEN, Ludwig van : 370, 376, 381, 386, 387.

BELMONDO, Jean-Paul : 136.

BENJAMIN, Walter : 412.

BERGMAN, Ingmar : 384.

BERLIN, B. : 425n.

BERMAN, Antoine : 129n, 202, 208, 321n.

BERTI, Luigi : 317, 318, 319, 321, 322.

BERTONIO, Ludovico : 415.

BERTUCCELLI PAPI, Marcella : 389n.

BESSON, Jacques : 259.

BETTETINI, Gianfranco : 391n.

BEVER, Pierre Van : 332.

BOEKE, Yond : 13.

BOGARDE, Dirk : 404.

BOLLETTIERI BOSINELLI, Rosa Maria : 358n.

BONFANTINI, Mario : 310, 311.

BORGES, Jorge Luis : 194, 195, 254.

BOTTICELLI, Sandro Filipepi dit : 389.

BOUCHER, François : 240, 241.

BOUZAHER, Myriem : 355.

BRANCA, Yves : 390.

BRECHT, Bertolt : 213.

BROOK, Peter : 298.

BROWER, Reuben A. : 266.

BRUNI, Leonardo : 81, 277.
BUBER, Martin : 217.
BUDGEN, Frank : 358n.
BUFFA, Aira : 206.
BUONARROTI, *voir* Michel-Ange.
BURNE-JONES, Edward Coley : 232.
CALABRESE, Omar : 11n, 374n, 376, 377, 378, 391n.
CALAMANDREI, Franco : 83.
CALE KNEZEVIĆ, Morana : 211.
CALLISTRATE : 245.
CALVINO, Italo : 139.
CAMPANINI, Carlo : 324.
CAMPBELL, Naomi : 377.
CAMPION, Jane : 388.
CAMPORESI, Piero : 120, 121.
CAMPOS, Haroldo de : 348.
CAMUS, Albert : 55, 108, 180.
CANCOGNI, Franca : 289, 290.
CANO, Cristina : 387.
CAPPRETINI, Gian Paolo : 388, 401.
CASETTI, Francesco : 391n.
CATTRYSSE, Patrick : 321n.
CATULLE, 423.
GAZELLES, Nicolas : 71, 72.
CEELINI, Benvenuto : 281.
CENDRARS, Blaise : 233, 234, 235, 325.
CERONETTI, Guido : 216, 217.
CERVANTÈS, Miguel de : 255, 258.
CHAMOSA, J.L. : 118, 119, 120, 123.
CHAMPOLLION : 43n, 273.

CHATEAUBRIAND, François-René de : 323.
CHATMAN : 389n.
CHOPIN, Frédéric : 371, 386, 406, 407, 408, 409.
CHOURAQUI, André : 215, 218.
CIXOUS, Hélène : 136n.
COLLODI, Carlo : 72, 73, 76.
CONKLIN, Harold C. : 428, 431.
CONRAD, Joseph, 207.
CONTALDI, Francesco : 345.
CONTINI, Gianfranco : 191.
CORTIANA, Rino : 233, 326.
CREMOMNI, Giorgio : 387.
CRIVELLI, Carlo : 376, 377.
CROCE, Benedetto : 141.
CROSBY, Bing : 209.
CURTIUS, Ernst Robert : 212.
DAL FABBRO, Beniamino : 55.
DAMPIER, William : 258.
D'ANGELO MATASSA, Gina : 316.
D'ANNUNZIO, Gabriele : 87.
DANTE : 46, 191, 196, 218, 219, 220, 221, 292, 311, 315, 348.
DANUTA, Mirka : 371.
DAURELL, Josep : 121.
DE AMICIS, Edmondo : 69.
DEBENEDETTI, Renata : 83.
DEBUSSY, Claude : 69, 266.
DEE, John : 259.
DELEUZE, Gilles : 398.
DE LUCA, Erri : 216, 218.
DEMARIA, Cristina : 15n, 136, 370n.

DERRIDA, Jacques : 309n, 412.

DISNEY, Walt : 20, 76, 385, 386, 387.

DRAGHI, Bernardo : 38, 39, 132.

DRUMBL, Johann : 294, 295.

DUCCIO DI BUONINSEGNA : 318.

DUMAS, Alexandre père : 138, 140, 141, 144, 145, 146, 263, 323.

DURAS, Marguerite : 356.

DÜRER, Albrecht : 383.

DUSI, Nicola : 62n, 94, 279n, 400.

DYERVAL ANGELINI, Patrice : 329.

EBELING, Gerhard: 271.

Eco, Umberto : 9, 10, 32, 43n, 44n, 57n, 58n, 64n, 75n, 84, 91, 94, 99, 103, 106, 139n, 142n, 150, 163, 166, 225, 270, 232n, 233, 270, 296, 318, 327, 331, 334n, 344, 347, 411, 412, 415, 416.

ELIOT, Thomas Stearns : 134, 253, 254, 262, 317, 318, 320, 321, 322, 331.

ENNIUS : 424.

ESCHYLE : 406.

EVEN-ZOHAR, Itamar : 321n.

EZÉCHIEL : 395, 396.

FABBRI, Paolo : 275, 276, 379, 380, 398.

FAVORINUS : 423, 424.

FELLINI, Federico : 380.

FERRO, Giovanni : 259.

FINK, Guido : 285.

FOLENA, Gianfranco : 277.

FORSTER, Edward Morgan : 261.

FOSCOLO, Ugo : 93, 94, 96, 113n.

FOUCAULT, Michel : 245.

FRA ANGELICO : 376, 377.

FRANCESCATO, Giuseppe : 11.

FRANCESCHINI, Emilio : 322, 323.
FRANK, Nino : 358.
FRONTON : 423, 424.
FRUTTERO, Carlo : 146.
FUBINI, Mario : 93.
FUJIMURA, Masaki : 13, 137.
GADAMER, Hans-Georg : 108, 130, 271, 272, 273, 275, 293.
GADDA, Carlo Emilio : 21.
GAFFAREL, Jacques : 258.
GALBIATI, Enrico : 215, 217.
GARASSE, François : 258.
GARBO, Greta : 389.
GARCILASO DE LA VEGA : 151.
GARDAIR, Jean-Michel : 71.
GARLANDE, Jean de : 196.
GAUGUIN, Paul : 257, 260.
GAUTIER, Théophile : 339.
GENETTE, Gérard : 8n, 76n.
GERMI, Pietro : 21.
GIARDINI, Cesare : 84.
GISSON, James : 425n.
GIDE, André : 208.
GILL, William : 341.
GIOBBE, Mario: 134, 135, 136.
GIORGIONE : 377, 378.
GIOTTO: 388.
GLAUBER, Johann R. : 259.
GONGORA Y ARGOTE, Luis de : 151.
GOODMAN, Nelson : 296, 297n.
GORLÉE, Dinda : 269.

GRACIAN, Baltasar : 258.
GREIMAS, Algirdas, J. : 58n, 60n, 374n.
GRIMM, Jacob et Wilhelm : 378, 405.
GUZMÁN DE ROJAS, Iván : 416n.
HALÉVY, Ludovic : 88, 89, 90, 240.
HAMMETT, Dashiell : 144.
HANSLICK, Eduard : 386.
HEANEY, Seamus : 315.
HEIDEGGER, Martin : 201, 271.
HEMINGWAY, Ernest : 144.
HÉRACLITE : 271, 355.
HERMANN, l'Allemand : 193, 194, 195, 196.
HERRERA, Fernando de: 151.
HIGGINSON, Fred H. : 363n.
HJELMSLEV, Louis : 43, 44n, 46, 56, 62n, 381.
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus : 383.
HOFSTADTER, Douglas : 313, 315.
HOLBEIN, Hans, le Jeune : 388.
HOMÈRE : 14, 94, 141, 201, 202, 203, 204, 232.
HUGO, Victor : 22, 339.
HUMBOLDT, Wilhelm von : 42, 190, 202, 204, 218, 359.
HUME, Fergus : 164n.
HUSTON, John : 389, 390.
HUTCHEON, Linda : 251, 261, 262.
HUYSMANS, Joris Karl : 403.
INGARDEN, R. : 389n.
INGRES, Jean-Auguste Dominique : 388.
ITTEN, Johannes : 425n.
JACKSON, Katherine : 329.
JACOVITTI, Benito : 257.

JAKOBSON, Roman : 61n, 67n, 265, 266, 267, 269, 270, 274, 278, 280, 312, 344, 379, 384, 414.

JAMES, Henry: 388, 389, 401.

JAMESON, Fred : 163, 164.

JEAN, saint : 294, 295, 395, 396.

JÉRÔME, saint : 12, 16, 218, 388.

JERVOLINO, Domenico : 271, 272.

JEVOLELLA, Massimo : 316.

JOYCE, James : 9, 79, 80, 288, 355, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369.

JUVÉNAL : 424.

KANDINSKY, Wassily : 434.

KATAN, David : 123, 124.

KATZ, David et Rose : 428.

KAY, P.: 425n.

KENNY : 94.

KIDMAN, Nicole : 389.

KING JAMES : 34, 52, 215, 217.

KIRCHER, Athanasius : 43n.

KLEBNIKOV, Velimir : 359.

KOLLER, Werner : 94n.

KOSTIOUKOVITCH, Elena : 13, 223, 224.

KROEBER, Burkhart: 13, 116, 117, 122, 123, 149, 155, 157, 159, 160, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 212, 213, 249, 271, 390.

KRONE, Patty: 13.

KRUPA, V. : 45n.

KUŠEJ, Martin : 298.

LAMARTINE, Alphonse de : 339.

LA MATINA, Marcello : 264.

LAMB, Charles et Mary : 285.

LANCASTER, Burt : 409.
LA TOUR, Georges de : 246, 247, 393.
LEFEVERE, André : 190n, 370n.
LÉONARD DE VINCI : 318.
LEOPARDI, Giacomo : 20, 59, 177, 178, 207, 255, 353.
LEPSCHKY, Giulio C. : 287.
LEYRIS, Pierre : 317.
LINKSZ, Arthur : 426.
LISZT, Franz : 370.
LITTRÉ, Emile : 218.
LONDON, Jack : 260.
LONGFELLOW, H.W. : 292.
LORGE, I. : 427n.
LORRIS, Guillaume de : 316.
LOTMAN, Jurij : 56n, 275, 381.
LOTTO, Lorenzo : 376, 388.
LOZANO MIRALLES, Helena : 13, 150, 151, 152, 153, 154, 157, 158, 160, 161, 162, 168, 169, 173, 174, 178, 249.
LUCCHESI, Marco : 157.
LULLE, Raymond : 225, 226.
LUTHER, Martin: 201, 203, 212, 215, 217.
LYOTARD, Jean-François : 122.
MACRÌ, Oreste : 84.
MAERZ, A. : 427n.
MAGLI, Patrizia : 231n.
MAGRITTE, René : 396.
MAHLER, Gustav : 403.
MALLARMÉ, Stéphane : 69, 266. 334n, 337, 341, 343, 344.
MANN, Thomas : 213, 401, 403, 404, 405.
MANZONI, Alessandro : 178, 390, 391, 401.

MARC, Franz : 434.
MARC, saint : 203.
MARCONI, Luca : 224, 300n, 301n.
MARINO, Giovan Battista : 149.
MASON, Ian : 94n.
MATTHIEU, saint : 203.
MAZARIN, Jules : 262, 263.
MAZZA, Antonino : 332.
MAZZANTI, Enrico : 20.
McGRADY, Donald : 118.
MEDINA, Pedro de : 259.
MEERCSCHEN, Jean-Marie Van der : 208n.
MEILLT, Antoine : 189.
MELVILLE, Herman : 132, 389, 390.
MENARD, Pierre : 70, 254, 255.
MENIN, Roberto : 51n.
MESCHONNIC, Henri : 217.
MESMER, Franz Anton : 323.
MESSINE, Barthélemy de : 194.
METZ, Christian : 62n.
MICHEL-ANGE : 22, 253, 281, 317, 318, 324.
MINK, Louis O. : 363n.
MOERBEKE, Guillaume de : 194, 196.
MOLINO BONFANTINI, Mary : 87, 127.
MONTALE, Eugenio : 234, 253, 321, 326, 327, 330, 348.
MONTANARI, Federico : 230, 276n.
MONTEPIN, Xavier de : 165n.
MONTERROSO, Augusto : 77.
MONTI, Vincenzo : 201.
MORBELLI, Riccardo : 324.

MORGENSTERN, Christian : 359.
MORIN, Jean-Baptiste : 258.
MOUREY, Gabriel : 342.
MOZART, Wolfgang Amadeus : 298.
MURSIA, Ugo : 208.
MUSA, Mark: 192, 315.
MUSSATO, Albertino : 292.
MUSSINO, Attilio: 20.
NERGAARD, Siri : 9n, 24, 161, 162, 270n.
NERVAL, Gérard de : 9, 13, 73, 74, 75, 82, 84, 85, 87, 91, 97, 98, 99, 100, 101, 113, 114, 125n, 126, 127, 228, 130, 235, 236, 237, 242, 244.
NEWMAN, Francis : 203, 204.
NIDA, Eugene : 94n, 416, 417.
NIZZA, Angelo : 324.
NOGUERA, Arenas : 154, 157, 160.
OCCAM, Guillaume d' : 206.
ODDERA, Bruno : 208.
OLUCORN, Tony : 193.
OLIVIER, Laurence : 393.
ORCEL, Michel : 63, 64.
ORTEGA Y GASSET, José : 189.
PAPI, Marco : 289.
PAREYSON, Luigi : 296n, 297n.
PARKS, Tim : 80n, 288, 289, 290.
PARRET, Herman : 231n.
PAUL, R. : 427n.
PAUL, saint: 176, 181, 294, 295.
PAVESE, Cesare: 80, 132.
PECK, Gregory : 389.
PEIRCE, Charles Sanders : 30, 100, 101, 102, 109, 267, 268, 269, 270, 273,

274, 275, 283.
PENMAN, Bruce : 390.
PERRAULT, Charles : 378, 405.
PERRUS, Claude : 293.
PESSOA, Fernando : 344, 345.
PETRILLI, Susan : 8n, 20n, 274, 278.
PÉZARD, Audré : 219, 220.
PHÈDRE : 254, 255.
PHILOSTRATE : 245.
PIAF, Edith : 326.
PIANO, Renzo : 22.
PIAVE, Francesco Maria : 326.
PICASSO, Pablo : 373, 388.
PIGNATTI, Marina : 291n, 400n.
PINSKY, Robert : 314, 315.
PISANTY, Valentina : 378.
PLATON : 402.
PLINE : 423.
POCHTAR, Ricardo : 121, 178.
POE, Edgar Allan : 334, 335, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 347, 348, 382.
POLO, Marco : 166.
PROPERCE : 424.
PROUSI, Marcel : 100, 275, 283, 397.
PUTNAM, Hilary : 106.
PYM, Anthony : 190n.
PYTHAGORE : 406.
QUENEAU, Raymond : 9, 13, 275, 351, 353.
QUINE, Willard van Orman : 42, 45, 189.
RABELAIS, François : 232.
RAMELLI, Agostino : 259.

RAPHAËL : 318, 381.
RAVEL, Maurice : 408, 409.
REMBRANDT : 388.
RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis, duc de : 263.
RICŒUR, Paul : 271, 274.
RISSET, Jacqueline : 219, 220, 221, 292, 293, 358n.
RIVAROL, Antoine : 220.
ROBBE-GRILLET, Alain : 232.
ROBESPIERRE, Maximilien de : 355, 391.
ROJAS, Francisco de : 259.
ROSA : 258.
ROSSETTI, Dante Gabriele : 192, 388.
ROSTAND, Edmond : 134, 135, 136.
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 124.
RUSTICO, Carmelo : 343n.
RYBCZYNSKI, Zbig : 406, 407, 408, 409.
SAHLINS, Marshall : 426.
SAND, George : 407.
SANESI, Roberto : 317, 318, 319n, 321, 322.
SANTOYO, J.C. : 118, 119, 120, 123.
SANZIO, voir Raphaël.
SAPIR, Edward : 42, 189.
SARTRE, Jean-Paul : 138.
SAUSSURE, Ferdinand de : 57n.
SAYERS, Dorothy : 292, 315.
SCHÄFFNER, Christina : 94n.
SCHENONI, Luigi : 367, 368, 369.
SCHIFANO, Jean-Noël : 13, 115, 116, 118n, 122, 133, 148, 154, 157, 158, 160, 161, 173, 174, 176, 178, 179, 247, 249.
SCHLEIERMACHER, Friedrich D.E. : 190, 202, 227, 275.

SELKIRCK, Alexander : 260.
SÉNÈQUE : 277.
SENGUPTA, Mahasweta: 370n.
SETTANI, Ettore : 358.
SHAKESPEARE, William: 32, 107 108, 180, 190, 202, 285.
SHAW, George Bernard : 280.
SHORE, Marion : 192.
SHORT THOMAS, L. : 102, 205.
SIEBURTH, Richard : 88, 89, 90, 91, 97, 99, 113, 114, 129, 130, 240, 241, 242, 243, 244.
SIGAUX, Gilbert : 323n.
SNELL-HORNBY, Mary : 190n.
SOPHOCLE : 141, 406.
SOUPAULT, Philippe : 358.
SOUVESTRE, Pierre : 139.
SPAZIANTE, Lucio : 301, 405.
STARCK, Philippe : 23.
STECCHETTI, Lorenzo : 320.
STEINER, George : 11, 190, 273, 274, 275, 388.
STERNE, Laurence : 93, 94, 96.
STEVENSON, Robert Louis : 257, 260.
STOUT, Rex : 98.
STRAVINSKY : 387.
STRUBEL, Armand : 316.
SUE, Eugène: 140, 141.
SWEDENBORG, Emmanuel : 323.
TADINI, Emilio : 289.
TAGORE, Rabindranath : 370.
TAYLOR, Christopher J. : 93n, 117, 118.
TCHAÏKOVSKI, Petr : 387.

TERRACINI, Benvenuto : 93, 94.
THORNDIKE, E.L. : 427n.
TITIEN, Le : 377, 388.
TOLSTOÏ, Nikolaïevitch : 198, 199.
TOROP, Peeter : 207, 278.
TOTÒ, Antonio De Curtis : 324.
TOURY, Gideon : 278.
TROISI, Massimo : 159.
VALÉRY, Paul : 196, 197, 235, 433.
VARGAS, Fred : 379.
VELÁZQUEZ, Diego : 245, 377.
VENUTI, Lawrence : 203.
VERLAINE, Paul : 413.
VERMEER, Hans J. : 94n.
VERMEER, Jan : 246, 248.
VERNE, Jules : 256.
VICENS, Antoni : 178.
VILLAMIL DE RIDA, Emeterio : 415.
VINÇON, Paolo : 389n.
VIOLI, Patrizia : 163.
VIRGILE : 423, 424.
VISCONTI, Luchino : 401, 403, 404, 405, 409.
VITTORINI, Elio : 201.
WADA, Tadahiko : 13.
WAGNER, Geoffrey : 88n.
WAHROL, Andy : 388.
WALLACE, Edgar : 379.
WARBURG, Aby : 377.
WATTEAU, Jean-Antoine : 236, 243, 244.
WEAVER, William : 13, 115, 117, 118, 119, 123, 132, 133, 137, 138, 148,

150, 154, 156, 158, 160, 161, 171, 173, 174, 177, 178, 179, 184, 209, 210, 211, 223, 224, 229, 247, 249, 257, 260, 261, 263.

WEILL, Kurt : 257.

WEST, Mae : 389.

WHORF, Benjamin Lee : 42, 189.

WIEGAND JUNKER, Ernst : 390.

WIERZBICKA, Anna : 104, 105.

WILDE, Oscar : 102.

WING, Betsy : 136n.

WITTGENSTEIN, Ludwig : 343.

WORTH, Sol : 396.

Références bibliographiques ALEXANDERSON, EVA

1993 « Problemi della traduzione de *Il nome della rosa* in svedese », *in* Avirovic et Dodds éds, pp. 43-45.

ARGAN, GIULIO CARLO

1970 « Il valore critico della "stampa di traduzione" », *in Studi e note dal Bramante a Canova*, Rome, Bulzoni.

AVIROVIĆ LJLJANA ET DODDS JOHN, ÉDS.

1993 « *Umberto Eco, Claudio Magris. Autori e traduttori a confronto » (Trieste, 27-28 novembre 1989)*, Udine, Campanotto.

BAKER, MONA ÉD.

1998 *Routledge Encyclopedia of Translation Studies,* Londres, Routledge.

BARNA, IMRE

1993 « Monologo del copista », *in* Avirovic et Dodds, éds., pp. 31-33. 2000 « *Exprimer... » Lettre ouverte d'un traducteur, in* Petitot et Fabbri éds.

BASSNETT, SUSAN ET LEFEVERE, ANDRÉ, ÉDS.

1990 *Translation, History and Culture*, Londres, Pinter.

BASSNETT, SUSAN

1980 *Translation Studies*, Londres-New York, Methuen (1991, 2e éd. revue).

1999 « Metaphorically Translating », in Franci et Nergaard éds., pp. 35-47.

BASSO, PIERLUIGI

2000 « Fenomenologia della traduzione intersemiotica », *in* Dusi et

Nergaard, pp. 199-216.

BENJAMIN, WALTER

1923 « Die Aufgabe des Übersetzers », Introduction à la traduction de Ch. Baudelaire, *Tableaux Parisiens*, Heidelberg. Maintenant in *Gesammelte Schriften*, Francfort, Suhrkamp, 1972.

BERMAN, ANTOINE

1984 *L'épreuve de l'étranger*, Paris, Gallimard.

1995 *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard.

1999 *La traduction et la lettre ou l'auberge lointaine*, 2e éd., Paris, Seuil.

BERNARDELLI, ANDREA

1999 « Semiotica e storia della traduzione », *in* Franci et Nergaard éds., pp. 61-86.

BERTUCCELLI PAPI, MARCELLA 2000 *Implicitness in Text and Discourse*, Pise, ETS.

BETTETINI, GIANFRANCO

2001 « La traduzione come problema del dialogo intermediale », *in* Calefato *et al.*, éds., pp. 41-51.

BETTETINI G., GRASSO A., TETTAMANZI L. ÉDS.

1990 *Le mille e una volta dei Promessi Sposi*, Rome, RAI VQPT - Nuova ERI.

BROWER, REUBEN A. ÉD.

1959 *On Translation*, Cambridge, Harvard U.P.

BUFFA, AIRA

1987 « Da *Il nome della rosa a Ruusun Nimi.* Un salto linguistico in un tempo quasi astorico », *Parallèles 8.*

CALABRESE, OMAR

1989 « L'iconologia della Monaca di Monza », *in* Manetti éd.

2000 « Lo strano caso dell'equivalenza imperfetta », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 101-120.

CALEFATO PATRIZIA, CAPRETTINI GIAN PAOLO, COALIZZI GIULIA, ÉDS.

2001 *Incontri di culture. La semiotica tra frontiere e traduzioni*, Turin, Utet Libreria.

CALE KNEZEVIC', MORANA

1993 « Traduzione, tradizione e tradimento : in margine alla versione croata de *Il nome della rosa* », *in* Avirovic et Dodds, éds., pp. 47-53.

CANO, CRISTINA ET CREMONINI, GIORGIO

1990 *Cinema* e *musica. Racconto per sovrapposizioni*, Firenze, Vallecchi.

CAPRETTINI, GIAN PAOLO

2000 « Itinerari della mente cinematografica », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 133-142.

CASETTI, FRANCESCO

1989 «La pagina come schermo. La dimensione visiva nei *Promessi Sposi* », *in* Manetti éd.

CATTRYSSE, PATRICK

2000 « Media Translation », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 251-270.

CHAMOSA, J.L. ET SANTOYO, J.C.

1993 « Dall'italiano all'inglese : scelte motivate e immotivate di 100 soppressioni in *The Name of the Rose* », in Avirovic et Dodds éds., pp. 141-148.

CONKLIN, HAROLD C.

1955 « Hanunóo Color Categories », *Southern Journal of Anthropology II,* pp. 339-342.

CONTINI, GIANFRANCO

1979 « Esercizio d'interpretazione sopra un sonetto di Dante », *Varianti* e *altra linguistica,* Turin, Einaudi, pp. 61-68.

CRISAFULLI, EDOARDO

2003 « Umberto Eco's Hermeneutics and Translation Studies : Between " Manipulation " and " Over-interpretation " », *in* Charlotte Ross *et al.*

DEMARIA, CRISTINA

1999 « Lingue dominate/Lingue dominanti », *in* Franci et Nergaard éds., pp. 61-86.

2003 *Genere e differenza sessuale. Aspetti semiotici della teoria femminista*, Milan, Bompiani.

DEMARIA, CRISTINA, MASCIO LELLA, SPAZIANTE LUCIO

2001 « Frontiera e identità fra Semiotica e Cultural Studies », *in* Calefato *et al.* éds.

DERRIDA, JACQUES

1967 *L'écriture et la différence,* Paris, Seuil.

1985 « Des tours de Babel », *in* Graham J. éd., *Differences in translation,* Ithaca, Cornell U.P., pp. 209-248. Puis *in* J. Derrida, *Psyché. Invention de l'autre*, Galilée, Paris, 1987, pp. 203-235.

1998 Qu'est-ce qu'une traduction relevante? Conférence inaugurale

prononcée le 13 novembre 1998 lors des Quinzièmes Assises de la Traduction Littéraire en Arles, *in Actes des Quinzièmes Assises de la traduction littéraire,* Actes Sud, nov. 1999.

DE VOOGD, PIETHA

1993 « Tradurre in tre », *in* Avirovic et Dodds éds., pp. 37-42.

DRUMBL, JOHANN

1993 « Lectio difficilior », *in* Avirovic et Dodds éds., pp. 93-102.

DUSI, NICOLA

1998 « Tra letteratura e cinema : ritmo e spazialità in *Zazie dans le métro* », *Versus* 80/81, pp. 181-200.

2000 « Introduzione », a Dusi et Nergaard éds., pp. 3-54.

DUSI, NICOLA ET NERGAARD, SIRI, EDS.

2000 *Sulla traduzione intersemiotica,* numéro spécial de *VS* 85-87.

Eco, UMBERTO

1975 *Trattato di semiotica generale,* Milan, Bompiani.

1977 « The Influence of R. Jakobson on the Development of Semiotics », *in* Armstrong D. et van Schooneveld, C.H., éds., *Roman Jakobson - Echoes of His Scholarship,* Lisse, De Ridder.

1978 *Il superuomo di massa,* Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *De Superman au surhomme,* Paris, Grasset, 1993.

1979 *Lector in fabula,* Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *Lec*tor in *fabula,* Paris, Grasset, 1985.

1983 « Introduzione a Raymond Queneau », *Esercizi di stile,* Turin, Einaudi.

1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio,* Turin, Einaudi, traduit par Myriem Bouzaher, *Sémiotique* et Philosophie du langage, Paris, PUF, 1988.

1985 *Sugli specchi e altri saggi*, Milan, Bompiani.

1990 *I Limiti dell'interpretazione*, Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *Les limites de l'interprétation*, Paris, Grasset, 1992.

1991 *Vocali*, Naples, Guida.

1992a «Due pensieri sulla traduzione », *Atti della Fiera Internationale della Traduzione, Riccione 10-12 dicembre 1990*. Forlì, Editrice Ateneo, pp. 10-13.

1992b *Il secondo diario minimo*, Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *Comment voyager avec un saumon*, Paris, Grasset, 1998.

1993a « Intervento introduttivo », *in* Avirovic et Dodds, J., éds., pp. 19-26.

1993b *La ricerca della lingua perfetta*, Bari, Laterza, traduit par Jean-Paul Manganaro, *La recherche de la langue parfaite*, Paris, Seuil, 1994.

1994 *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset, 1996.

1995a « Riflessioni teoriche-pratiche sulla traduzione », *in* Nergaard, pp. 121-146.

1995b « Mentalese e traduzione », Carte *semiotiche 2,* « La Traduzione », pp. 23-28.

1996 « Ostrigotta, ora capesco », *in* Joyce, James, *Anna Livia Plurabelle*, Rosa Maria Bosinelli éd., Turin, Einaudi, 1996.

1997 *Kant* e *l'ornitorinco*, Milan, Bompiani, traduit par Julien Gaymard, *Kant et L'Ornithorynque*, Paris, Grasset, 1999.

1999a « Experiences in translation », *in* Franci et Nergaard éds., pp. 87-108.

1999b « Traduzione, Introduzione e commento a Gérard de Nerval », *Sylvie*, Turin, Einaudi.

2000 « Traduzione e interpretazione », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 55-100.

2001 *Experiences in translation*, Toronto, Toronto U.P.

2002 *Sulla letteratura*, Milan, Bompiani, traduit par Myriem Bouzaher, *De la littérature*, Paris, Grasset, 2003.

ECO, UMBERTO ET NERGAARD, SIRI 1998 « Semiotic approaches », *in* Baker éd., pp. 218-222.

EVEN ZOHAR, ITAMAR ET TOURY, GIDEON, ÉDS.

1981 « Translation Theory and Intercuitural relations », *Poetics Today* 2,4.

EVEN ZOHAR, ITAMAR, ÉD.

1990 « Polysystems Studies », *Poetics Today* 11.1.

FABBRI PAOLO

1998 *La svolta semiotica*, Bari, Laterza.

2000 « Due parole sul trasporre », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 271-284.

FOLENA, GIANFRANCO

1991 *Volgarizzare e tradurre*, Turin, Einaudi.

FRANCI, GIOVANNA ET NERGAARD, SIRI, ÉDS.

1999 *La traduzione*, Numéro spécial de *VS* 82.

GADAMER, GEORG

1960 *Warheit und Methode*, Tübingen, Mohr, III, traduit par Pierre Fruchon, Jean Grondin et Gilbert Merlio, *Vérité et Méthode*, Paris, Seuil, 1976.

GAGLIANO, MAURIZIO

2000 « Traduzione e interpretazione », in Dusi et Nergaard éds., pp. 189-198.

GENETTE, GÉRARD

1972 *Figures III*, Paris, Seuil.

GIOMETTI, GINO

1995 *Martin Heidegger. Filosofia della traduzione,* Macerata, Quodlibet.

GOODMAN, NELSON

1968 *Languages of art,* New York, Bobbs-Merill, traduit par Jacques Morizot, *Langages de l'art : une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, J. Chambon, 1990.

GORLÉE, DINDA

1989 « Wittgenstein, translation, and semiotics », Target 1/1, pp. 69-94.

1993 *Semiotics and the Problem of Translation with Special Reference to the Semiotics of Charles S. Peirce,* Amsterdam, Academisch Proefschrift.

GREIMAS, ALGIRDAS J.

1966 *Sémantique structurale,* Paris, Larousse.

1973 « Les actants, les acteurs et les figures », *in* Chabrol, C., éd., *Sémiotique narrative et textuelle,* Paris, Larousse, maintenant *in Du sens II,* Paris, Seuil, 1983.

HELBO, ANDRÉ

2000 « Adaptation et traduction » *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 121-132

HJELMSLEV, LOUIS

1943 *Prolegomena to a Theory of Language,* Madison, Wisconsin U.P., traduit par Una Canger et Annick Wewer, *Prolégomènes à une théorie du langage,* Paris, Les Editions de Minuit, 1971.

1947 « The Basic Structure of Language », *in Essais linguistiques II,* Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague XIV, 1973, pp. 119-156.

1954 « La stratification du langage », *Word* 10, pp. 163-188.

HOFSTADTER, DOUGLAS

1997 *Le Ton Beau de Marot,* New York, Basic Books.

HUMBOLDT, WILHELM VON

1816 « Einleitung », *in Aeschylos Agamemnon metrisch Übersetz,* Leipzig, Fleischer, traduit par Denis Thouard, « Introduction à l'Agamemnon », *in Sur le caractère national des langues,* Paris, Seuil, 2000.

HUTCHEON, LINDA

1988 *A Poetics of Postmodernism,* Londres, Routledge.

1998 « Eco's Echoes : Ironizing the (Post)Modern », *in* Bourchard, N. et Pravadelli, V. éds., *Umberto Eco's Alternative. The Politics of Culture and the Ambiguities of Interpretation,* New York, Peter Lang, pp. 163-184.

JAKOBSON, ROMAN

1935 « The Dominant » (en tchèque). En anglais *in Selected Writings III,* La Haye, Mouton, 1981 et *Language in literature,* K. Pomorska and Stephen Rudy éds., Cambridge, The Belknap Press of Harvard U.P., pp. 41-46.

1959 « Linguistic Aspects on Translation », *in* Brower, éd., pp. 232-239.

1977 « A Few Remarks on Peirce », *Modern Language Notes* 93, pp. 1026-1036.

1960 « Closing Statements : Linguistics and Poetics », *in* Sebeok, T.A., éd. *Style in Language,* Cambridge, MIT Press, traduit par Nicolas Ruwet, *Essais de linguistique générale,* Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

JERVOLINO, DOMENICO

2001 « Introduzione », *in* Ricœur, 2001, pp. 7-37.

KATAN, DAVID

1993 « The English Translation of *Il nome della rosa* and the Cultural Filter », *in* Avirovic et Dodds éds., pp. 149-168.

KENNY, DOROTHY

1998. « Equivalence », *in* Baker éd., pp. 77-80.

KOLLER, Werner

1979 *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, Heidelberg et Wiesbaden, Quelle und Meyer.

1989 «Equivalence in Translation Theory », *in* Chesterman, A., éd., *Readings in Translation Theory*, Helsinki, Oy Finn Lectura AB.

1995 « The Concept of Equivalence and the Object of Translation Studies », *Target* 7. 2, pp. 191-222.

KOSTIOUKOVITCH, ELENA

1993 « Le decisioni stilistiche della traduzione in lingua russa de *Il nome della rosa* », *in* Avirovic et Dodds éds., 1993.

KROEBER, BURCKHART

1993 « Stare al gioco dell'autore », *in* Avirovic et Dodds éds., pp. 27-30.

2000 « Notes sur la traduction », *in* Petitot et Fabbri éds., pp. 549-552.

KROEBER, BURCKHART ET Eco UMBERTO

1991 « Difficoltà di tradurre Umberto Eco in tedesco », *in* Rubino, Liborio M., La *traduzione letteraria in Gertnania e in Italia dal 1945 ad oggi (Atti del seminario 3-5 maggio 1991. Palermo)*, Palerme, Institut de langue et Faculté de lettres et philosophie, s.d., pp. 161-171.

KRUPA, V.

1968 « Some Remarks on the Translation Process », *Asian and African Studies* 4, Bratislava.

LEFEVERE, ANDRÉ, ÉD.

1992 *Translation/History/Culture. A Sourcebook*, Londres, Routledge.

LEPSCHKY, GIULIO C.

1991 « Traduzione » , *in Enciclopedia* 14, Turin, Einaudi.

LOTMAN, JURIJ

1964 « Problema teksta », *in Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III, pp. 155-166.

1964 « Problema stichotvornogo perevod », *in Lekcii po struktural'noj poetika*, Tartu, III, pp. 183-187.

LOZANO MIRALLES, HELENA 2000 « Comment le traducteur prit possession de *l'Ile* et commença de le traduire », *in* Petitot, J. et Fabbri, P. éds.

2002 « Negli spaziosi campi del Tempo : il congiuntivo futuro e la traduzione spagnola de *L'isola del giorno prima* », *in Attorno al congiuntivo*, M. Mazzoleni, M. Prandi, L. Schena éds., Bologne, Clueb, pp. 169-180.

2003 « Cuando el traductor empieza a inventar : creación léxica en la versión española de *Baudolino* de Umberto Eco », *in La Neologia*, P. Capanaga, I. Fernández Garcia éds., Saragosse, Pórtico.

LUTHER, MARTIN

1530 *Sendbrief von Dolmetschen*, traduit par Jean Bosc, « Épître sur l'art de traduire et sur l'intercession des saints », *in Œuvres*, Tome VI, Genève, Labor et Fides, 1964.

McGRADY, DONALD

1994 « Textual Revisions in Eco's *Il nome della rosa* », *The Italianist* 14, pp. 195-203.

MAGLI, PATRIZLA

2000 « L'Epiphanie de l'être dans la représentation verbale », *in* Petitot et Fabbri, éds.

MANETTI, GIOVANNI, ÉD.

1989 *Leggere i « Promessi Sposi »*, Milan, Bompiani.

MARCONI, LUCA

2000 « Arrangiamenti musicali e trasposizioni visive », *in* Dusi et

Nergaard, éds., pp. 217-234.

MASON, IAN
1998 « Communicative/functional approaches », *in* Baker éd., pp. 29-33.

METZ, CHRISTIAN
1971 *Langage et cinéma,* Paris, Larousse.

MONTANARI, FEDERICO
2000 « Tradurre metafore? », *in* Dusi et Nergaard, éds., pp. 171-188.

NASI, FRANCO, ÉD.
2001 *Sulla traduzione letteraria*, Ravenne, Longo.

NERGAARD, SIRI
1995 « Introduzione », *in* Nergaard, éd.
2000 « Conclusioni », *in* Dusi et Nergaard éds., pp. 285-296.

NERGAARD, SIRI, ÉD.
1993 *La teoria della traduzione nella storia,* Milan, Bompiani.
1995 *Teorie contemporanee della traduzione,* Milan, Bompiani.

NIDA, EUGENE
1964 *Towards a Science of Translation*, Leiden, Brill.
1975 *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures,* La Haye-Paris, Mouton.

OLDCORN, TONY

2001 « Confessioni di un falsario », *in* Nasi, éd., p. 68.

ORTEGA Y GASSET, JOSÉ

1937 « Miseria y esplendor de la traducción », *in* Obras *completas V*, Madrid.

OSIMO, BRUNO

1998 *Il manuale del traduttore*, Milan, Hoepli.

2000 *Traduzione e nuove tecnologie*, Milan, Hoepli.

2000 *Corso di traduzione*, Logos Guaraldi.

2001 *Propedeutica della traduzione*, Milan, Hoepli.

PALLOTTI, GABRIELE

1999 « Relatività linguistica e traduzione », *in* Franci et Nergaard, éds., pp. 109-138.

PAREYSON, LUIGI

1954 *Estetica*, Turin, Edizioni di « Filosofia » (maintenant Milan, Bompiani, 1988).

PARKS, TIM

1997 *Translating Style*, Londres, Cassells.

PARRET, HERMAN

2000 « Au nom de l'hypotypose », *in* Petitot et Fabbri éds., pp. 139-156.

PEIRCE, CHARLES S.

1931-1948 *Collected Papers*, Cambridge, Harvard U.P. (traduction partielle en français par G. Deledalle, *Ecrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978).

PETITOT, JACQUES ET FABBRI, PAOLO, ÉDS.

2000 *Au nom du sens. Autour de l'œuvre d'Umberto Eco,* Colloque de Cerisy, 1996, Paris, Grasset.

PETRILLI, SUSAN

2000 « Traduzione e semiosi », *in* Petrilli, S., éd., pp. 9-21.

PETRILLI, SUSAN, ÉD.

2000 *La traduzione.* Numéro spécial d'*Athanor* X, 2, 1999-2000.

PIGNATTI, MARINA

1998 *Le traduzioni italiane di* Sylvie *di Gérard de Nerval.* Thèse doctorale, Università degli Studi de Bologne, AA, 1997-1998.

PISANTY, VALENTINA

1993 *Leggere la fiaba*, Milan, Bompiani.

PONZIO, AUGUSTO

1980 « Gli spazi semiotici del tradurre », *in Lectures* 4/5, août.

POULSEN, SVEN-OLAF

1993 « On the Problems of Reader-Oriented Translation, Latin Quotations, Unfamiliar Loan Words and the Translation of the Verses from the Bible », *in* Avirovic éd., pp. 81-87.

PRONI, GIAMPAOLO, ET STECCONI, UBALDO

1999 « Semiotics Meets Translation », *in* Franci et Nergaard, éds., pp. 139-152.

PUTNAM, HILARY

1975 «The Meaning of Meaning », *in Mind, Language and Reality,* Londres, Cambridge U.P., pp. 215-271.

PYM, ANTHONY

1992 *Translation and Text Transfer. An Essay on the Principles of Intercultural Communication*, Francfort-New York, Lang.

QUINE, WILLARD VAN ORMAN

1960 *Word and Object*, Cambridge, M.I.T. Press, traduit par Joseph Dopp et Paul Gochet, *Le Mot et la chose*, Paris, Flammarion, 1977.

RICŒUR, PAUL

1997 « Défi et bonheur de la traduction », DVA Fondation, Stuttgart, pp. 15-21.

1999 « Le paradigme de la traduction », *Esprit* 253, pp. 8-19.

2001 *La traduzione. Una sfida etica*, Brescia, Morcelliana.

Ross, CHARLOTTE ET SIBLEY ROCHELLE

2003 *Illuminating Eco : on the boundaries of interpretation*, Warwick, Ashgate.

Ross, DOLORES

1993 « Alcune considerazioni sulla traduzione neerlandese de *Il nome della rosa* : tra lessico e sintassi », *in* Avirovic et Dodds, éds., pp. 115-130.

RUSTICO, CARMELO

1999 *Il tema dell'estetica in Peirce*, Thèse de doctorat, Université de Bologne, AA, 1998-1999.

SAHLINS, MARSHALL

1975 « Colors and Cultures », *Semiotica* 15, 1, pp. 1-22.

SANESI, ROBERTO

1997 « Il testo, la voce, il progetto. Tre frammenti sul tradurre », *in* Gonzáles Ródenas, Soledad et Lafarga, Francisco, éds., *Traducció i literatura. Homenatge a Angel Crespo,* Vic, Eumo Editorial, pp. 45-53.

SANTOYO, J.C.

1993 « Traduzioni e pseudotraduzioni. Tecnica e livelli ne *Il* nome *della rosa* », *in* Avirovic et Dodds, éds., pp. 131-140.

SCHÄFFNER, CHRISTINA

1998 « *Skopos* theory », *in* Baker, éd., pp. 235-238.

SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH

1813 « Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens », *in Zur Philosophie* 2, Berlin, Reimer, 1835-1846, traduit par Antoine Berman, *Des différentes méthodes du traduire,* Paris, Ed. du Seuil, 1999.

SHORT, THOMAS L.

2000 « Peirce on meaning and translation », *in* Petrilli, éd., pp. 71-82.

SNELL-HORNBY, MARY

1988 *Translation Studies. An Integrated Approach,* Amsterdam, Benjamins.

SNELLING, DAVID

1993 « Dynamism and Intensity in *The Name of the Rose* », *in* Avirovic et Dodds, éds., pp. 89-91.

SNEL TRAMPUS, R.D.

1993 « L'aspetto funzionale di alcune scelte sintattiche in *De naam van de roos* », in Avirovic et Dodds, éds., pp. 103-114.

SPAZIANTE, LUCIO

2000 « L'ora della ricreazione », *in* Dusi et Nergaard, éds., pp. 235-250.

STEINER, GEORGE

1975 *After Babel*, London, Oxford U.P., traduit par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998.

STÖRING, H.J.

1963 *Das Probles des Übersetzen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

STRAWSON, PETER F.

1950 « On Referring », *Mind* 59, pp. 320-344.

TAYLOR, CHRISTOPHER J.

1993 « The Two Roses. The Original and Translated Versions of *The Name of the Rose* as Vehicles of Comparative Language Study for Translators », in Avirovic et Dodds, éds., pp. 71-79.

TERRACINI, BENVENUTO

1951 *Il problema della traduzione*, Milano, Serra a Riva, 1983 (Bice Mortara Garavelli éd.). A l'origine, deuxième chapitre de *Conflictos de lenguas y de culturas* (Buenos Aires, Imam 1951), puis de *Conflitti di lingua e di cultura* (Venezia, Neri Pozza 1957).

TOROP, PEETER

1995 *Total'nyi perevod*. Tartu, Tartu U.P.

TOURY, GIDEON

1980 *In Search for a Theory of Translation*, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

1986 « Translation. A Cultural-Semiotic Perspective », *in* T.A. Sebeok, éd., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics,* Berlin-New York-Amsterdam, Mouton de Gruyter, Tome 2, pp. 1111-1124.

TRAINI, STEFANO

1999 « Connotazione e traduzione in Hjelmslev », *in* Franci et Nergaard, éds., pp. 153-169.

VANOYE, FRANCIS

2000 « De l'adaptation d'un texte littéraire au cinéma », *in* Dusi et Nergaard, éds., pp. 143-152.

VENUTI, LAWRENCE

1995 *The Translator's Invisibility,* Londres, Routledge.

1998 « Strategies of translation », *in* Baker, éd., pp. 240-244.

2001 « Tradurre l'umorismo : equivalenza, compensazione, discorso », *in* Nasi, éd., pp. 13-29.

VENUTI, LAWRENCE, ÉD.

2000 *The Translation Studies Reader,* London, Routiedge.

VERMEER, HANS J.

1998 « Didactics of Translation », *in* Baker, éd., pp. 60-63.

VINÇON, PAOLO

2000 « Traduzione intersemiotica e racconto », *in* Dusi et Nergaard, éds., pp. 153-170.

VIOLI, PATRIZIA

1997 *Significato ed esperienza*, Milan, Bompiani.

WADA, TADAHIKO

2000 « *Eco e la traduction dans le domaine culturel japonais* », *in* Petitot et Fabbri, éds.

WEAVER, WILLIAM

1990 « Pendulum Diary », *South-East Review*, Spring.

WIERZBICKA, ANNA

1996 *Semantics. Primes and Universals*, Oxford, Oxford U.P.

WING, BETSY

1991 « Introduction », *in* Hélène Cixous, *The Book of Promethea*, Lincoln, University of Nebraska Press.

WITTGENSTEIN, LUDWIG

1966 *Lectures and conversations* on *Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, Oxford, Blackwell, traduit par Jacques Fauve, *Leçons et conversations : sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, 1982.

Traductions citées BAUDELAIRE, CHARLES

I fiori del male, traduit par Mario Bonfantini, Milan, Mursia, 1974.

CENDRARS, BLAISE

Dal mondo intero, traduit par Rino Cortiana, Panne, Guanda, 1980.

COLLODI, CARLO LORENZINI *Les aventures de Pinocchio,* traduit par Nicolas Cazelles, Arles, Actes Sud, 1995.

Pinocchio, traduit par Jean-Paul Morel, Tournai, Casterman, 2000.

CONRAD, JOSEPH

Typhoon di Joseph Conrad nella traduzione di André Gide con versione italiana di Ugo Mursia, Turin, Einaudi, 1993.

Tifone, traduit par Bruno Oddera, Milan, Bompiani, 1986.

DANTE

The Divine Comedy, traduit par H.W. Longfellow, Cyber Classics Inc., 2000.

Œuvres complètes de Dante, traduit par André Pézard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1965.

Enfer. Chant Premier, traduit par Claude Perrus, *in* Danielle Boillet *et al., Anthologie bilingue de la poésie italienne.* Paris, Gallimard, 1994.

La divine comédie, traduit par Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1985.

Dante and His Circle with the Italian Poets Preceeding Him, traduit par Dante Gabriel Rossetti, Londres, Ellis, à l'origine 1908 (*The Early Italian Poers,* 1861).

Datite's « *Vita Nuova* »*,* traduit par Mark Musa, Bloomington, Indiana U.P.. 1973.

« My Lady Seems So Fine and Full of Grace... » traduit par Marion Shore, *The Formalist* 3, 1, 1992, p. 73.

The Inferno of Dante, traduit par Robert Pinsky. New York, Farrar, Strass & Giroux, 1994.

The portable Dante, traduit par Mark Musa, New York, Fenguiu, 1995.

The Divine Comedy - I. Hell, traduit par Dorothy Sayers, Harmondsworth, Penguin, s.d.

Traduction de Seamus Heaney, *in Dante's Inferno. Translations from Twenty Contemporary Poets*, New Jersey, Hopewell, Ecco Press, 1993.

6 cantos do Paraíso, traduit par Haroldo de Campos. Sao Polo, Fontana-Istituto Italiano di Cultura, 1976.

DE AMICIS, EDMONDO

Le livre Cœur, traduit par Piero Caracciolo, Marielle Macé, Lucie Marignac et Gilles Pécout, Paris, Editions Rue d'Ulm, 2001.

DE LORRIS, GUILLAUME ET DE MEUN, JEAN

Le roman de la rose, traduit par Armand Strubel, Paris, Livre de Poche, 1992.

Il romanzo della rosa, traduit par Massimo Jevolella, Milano, Archè, 1983.

Le roman de la rose, traduit par Gina D'Angelo Matassa, Palerme, Epos, 1993.

ECCLÉSIASTE

La sacra bibbia. Antico testamento, Enrico Galbiati éd., Turin, Utet, 1963.

Kohèlet, Ecclesiciste, traduit par Erri De Luca, Milan, Feltrinelli, 1996.

La Bible, traduit par André Chouraqui, Desclée de Brouwer, 1989.

Qohèlèt o l'Ecclesiaste, traduit par Guido Ceronetti, Turin, Einaudi, 1970.

Qohèlèt. Colui che prende la parola, traduit par Guido Ceronetti, Milan, Adelphi, 2001.

ECO, UMBERTO

Diario Minimo, traduit par Jesus Lopez Pacheco, Madrid, Horizonte, 1964.

Diario Minimo, traduit par Miguel Serras Pereira, Lisbonne, Difel, 1984.

Diari minim, traduit par Antoni Vicens, Barcelone, Destino, 1993.

[Diario minimo] Pastiches et postiches, traduit par Bernard Guyader, Paris, Messidor, 1988 (maintenant LGF, 2005).

[Diario Minino] Misreadings, traduit par William Weaver, Londres, Cape; New York, Harcourt 1993.

[Diario minimo] Platon im Striptease-Lokal, traduit par Burckhart Kroeber. Munich, Hanser, 1990.

[Diario Minimo] Dommedag er naer, traduit par Siri Nergaard, Oslo, Tiden Norsk Forlag, 1994.

Der Name der Rose, traduit par Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 1982.

The Name of the Rose, traduit par William Weaver, New York, Harcourt, 1983; Londres, Secker & Warburg, 1983.

Le Nom de la rose, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1982.

El Nom de la rosa, traduit par Josep Daurell. Barcelone, Destino, 1985.

El nombre de la rosa, traduit par Ricardo Pochtar, Barcelone, Lumen, 1982.

Imja ros'i, Moskwa : traduit par Izdatel'stvo Knijaja Palata, 1989 (maintenant St-Pétersbourg, Symposium, 1997.

Ruusun nimi, traduit par Aira Buffa, Helsinki, Söderström, 1983.

Foucault's Pendulum, New York, Harcourt, 1989; Londres, Secker and Warburg, 1989.

Das Foucaultsche Pendel, Munich, Hanser, 1989.

El pendel de Foucault, Barcelone, Destino, 1989.

El pendolo de Foucault, Barcelone, Lumen-Bompiani, 1989.

Le pendule de Foucault, Paris, Grasset, 1990.

The Island of the Day Before, traduit par William Weaver, New York, Harcourt Brace; Londres, Secker and Warburg, 1995.

La isla del dia de antes, traduit par Helena Lozano Miralles, Barcelone,

Lumen, 1995.

Die Insel des vorigen Tages, traduit par Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 1995.

[*Il Secondo Diario Minimo*] *Comment voyager avec un saumon,* traduit par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1998.

L'Ile du jour d'avant, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 1996.

Baudolino, traduit par Marco Lucchesi, Rio de Janeiro, Record, 2001.

Baudolino, traduit par Canne Arenas Novera, Barcelone, Destino, 2001.

Baudolino, traduit par Burkhart Kroeber, Munich, Hanser, 2001.

Baudolino, traduit par Helena Lozano Miralles, Barcelone, Lumen, 2001.

Baudolino, traduit par Jean-Noël Schifano, Paris, Grasset, 2002.

Baudolino, traduit par William Weaver, New York, Harcourt Brace; Londres, Secker and Warburg, 2002.

E$_l$iot, T.S.

Poèmes, 1910-1930, texte anglais présenté et traduit par Pierre Leyris, Paris, Seuil, 1947.

Poesie di T. S. Eliot, traduit par Luigi Berti, Parme, Guanda, 1949.

Opere 1904-1939, R. Sanesi éd., Bompiani, Milan, 1992 (voir aussi *Poesie,* Milan, Bompiani, 1966).

Poesie 19G5/1920, traduit par Massimo Bagicalupo, Rome, Newton, 1996.

JOYCE, JAMES

Gente di Dublino, traduit par Franca Cancogni, Turin, Einaudi, 1949.

Gente di Dublino, traduit par Marco Papi et Emilio Tadini, Milan, Garzanti 1976.

Dedalus, traduit par Cesare Pavese, Turin, Frassinelli, 1951 (maintenant Milan, Adelphi, 1976).

« Anna Livia Plurabelle », *La Nouvelle Revue Française* xix, 212, 1931.

Anna Livia Plurabelle, Rosa Maria Bollettieri Bosinelli éd., Turin, Einaudi, 1996.

Finnegans Wake, traduit par Luigi Schenoni, Milan, Mondadori, 2001.

LEOPARDI, GIACOMO

Les chants, traduit par Michel Orcel, Lausanne, L'Age d'Homme, 1982.

MANZONI, ALESSANDRO

Die Verlobten, traduit par Ernst Wiegand Junker, Munich, Winkler, 1960.

The Betrothed, traduit par Bruce Penman, Harmondsworth, Penguin, 1972.

Les Fiancés, traduit par Yves Branca, Paris, Gallimard, 1995.

Die Brautleute, traduit par Burckhart Kroeber, Munich, Hanser, 2000.

MONTALE, EUGENIO

I Mottetti by Eugenio Montale, traduit par Katherine Jackson (trouvable sur Internet : www.worid.std.com/~pwilson/kjbio.html).

Montale traduit par Pierre Van Bever, Collection bilingue de poésie de l'Institut Culturel Italien de Paris, 1968.

The Bones of Cuttlefish, traduit par Antonino Mazza, Oakville, Mosaic Press, 1983.

Poèmes choisis, traduit par Patrice Dyerval Angelini, Paris, Gallimard, 1991.

Corno inglese. An anthology of Eugenio Montale's Poetry in English Translation (1927-2002). Edité et annoté par Marco Sonzogni.

MELVILLE, HERMAN

Moby Dick, traduit par Bemardo Draghi, Milan, Frassinelli, 2001.

NERVAL, GÉRARD DE

Sylvie, traduit par Ludovic Halévy, Londres, Routledge, 1887.

Sylvie, traduit par Richard Aldington, Londres, Chatto and Windus, 1932.

Le figlie del fuoco. Aurelia. La mano stregata, traduit par Cesare Giardini, Milan, Rizzoli, 1954.

Le figlie del fuoco, traduit par Franco Calamandrei, Turin, Einaudi, 1966.

I più bei racconti di Francia, traduit par Mary Molino Bonfantini, Milan, Casini, 1967.

Le figlie del fuoco. La Pandora. *Aurelia*, traduit par Renata Debenedetti, Milan, Garzanti, 1983.

Silvie, traduit par Oreste Macri, Milano, Bompiani, 1994.

Sylvie, traduit par Richard Sieburth, Hardmonsworth, Penguin, 1995.

Sylvie, traduit par Umberto Eco, Turin, Einaudi, 1999.

POE, EDGAR ALLAN

« Le corbeau », traduit par Stéphane Mallarmé avec des dessins de Manet, 1875. Puis dans *Les poèmes*, Bruxelles, Deman, 1887 et *Les poèmes d'Edgar Poe*, Paris, Vanier, 1889. Voir maintenant *Poèmes*, Paris, Gallimard, 1982.

Poésies complètes, traduit par Gabriel Mourey, Paris, Mercure de France, 1910.

« O corvo », traduit par Fernando Pessoa, *Athena* 1, octobre 1924 (cf. *The Raven, Ulalume, Annabel Lee di Edgar Allan Poe, nella traduzione di Fernando Pessoa*, Turin, Einaudi, 1955).

QUENEAU, RAYMOND

Esercizi di stile, traduit par Umberto Eco, Einaudi, Turin, 1983.

ROSTAND, EDMOND

Cyrano di Bergerac, traduit par Mario Giobbe, Naples, Pierro, 1998.